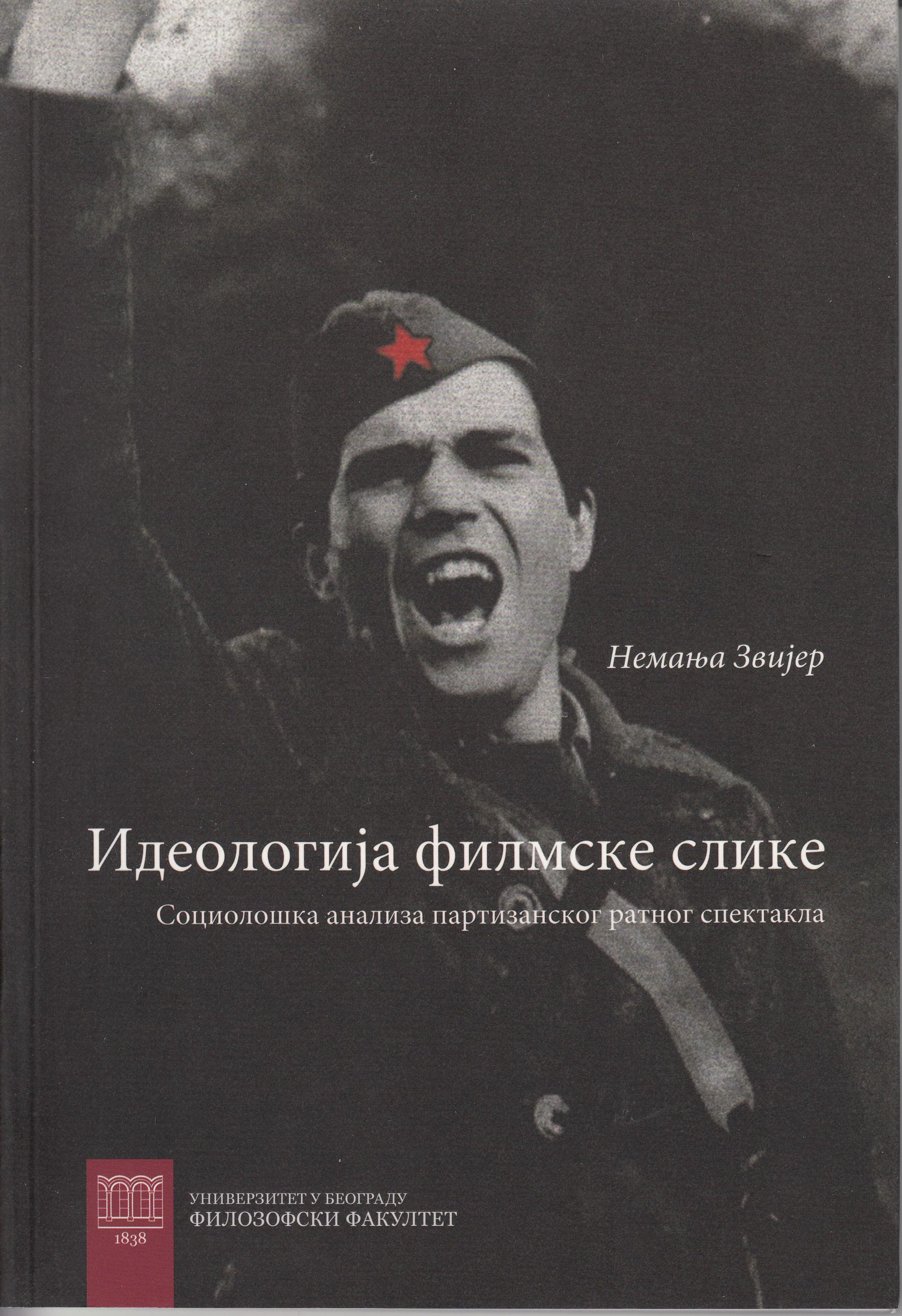


Немања Звијер

Идеологија филмске слике

Социолошка анализа партизанског ратног спектакла

1838

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Филозофски факултет, Универзитет у Београду | 2011

1838

Идеологија
филмске
слике

Социолошка анализа
партизанског ратног спектакла

Немања Звијер

Немања Звијер

Идеолоīија филмске слике
Социолошка анализа џарџизанскоī раџноī сџекџакла

Прво издање, Београд 2011.

Издавач

Филозофски факултет, Универзитет у Београду
Чика Љубина 18–20, Београд 11000, Србија
www.f.bg.ac.rs

За издавача

Проф. др Весна Димитријевић,
декан Филозофског факултета

Рецензенџ

Проф. др Милан Ристовић
Доц. др Јово Бакић

Лекџура и коректура

Весна Комар

Ликовно-īрафичка оџрема

ОЦМ

Приџрема и шџамџа

Досије студио, Београд

Тираж

300

ISBN
978-86-86563-92-7

Издавање ове књиге помогнуто је средствима
Министарства за науку и технолошки развој
Републике Србије.

Садржај

Увод

Тема обрађена у овој књизи, у најширем смислу, бавиће се анализом филмске слике. Та форма визуелизације неће се посматрати као вредносно-неутралан феномен, већ ће се трагати за одређеним начинима њене инструментализације. Под овим последњим углавном ће се подразумевати они видови који имају карактер идеолошког па ће се самим тим књига, најопштије говорећи, бавити повезаношћу визуелног и идеолошког. У том смислу, циљ ће се састојати у покушају уочавања и објашњавања механизама идеологизације путем филмске слике, односно филмског спектакла као једног од видова визуелне нарације. Због тога се синтагма „идеологија филмске слике", искоришћена у наслову, чини оправданом јер ће се посматрати како филмска слика гради идеолошко значење постајући један од значајнијих посредника у преношењу одређене идеолошке поруке.

У средишту проучавања неће бити савремена филмска остварења, па самим тим ни улога слике у садашњем глобализованом друштву, већ ће предмет анализе бити филм у Југославији од шездесетих до почетка осамдесетих година прошлог века, а проучавање филма из тог доба послужиће као образац за одређена теоријска уопштавања која би се могла применити и на актуелни тренутак. Речено још конкретније, предмет анализе су ратни спектакли у социјалистичкој Југославији, а како би се проблематика још више прецизирала, избор је сужен на филмове који су екранизовали непријатељске офанзиве. Разлог за овакав поступак нађен је у чињеници да су офанзиве непријатеља против партизанске војске у реалном, а можда још више у симболичком смислу заузимале значајно место у оквиру званичног идеолошког дискурса југословенских комуниста. Ти догађаји представљали

су важна места сећања и кључне сегменте на којима се градио идеолошки монопол, али су такође били и значајно средство којим се у великој мери редуковала комплексност светског сукоба на територији која се звала Југославија.

С друге стране, ратни спектакли и офанзиве које су инсценирали били су веома важан сегмент југословенске кинематографије (који се у појединим савременим проучавањима те проблематике неоправдано занемарује)[1], али истовремено су били и изузетно битна „коцкица" у идеолошком мозаику земље. Преко седам филмованих офанзива које су узете као централни предмет проучавања пратиће се начини на које су оне својом филмском сликом осмишљавале базичне идеолошке аспекте југословенских комуниста (Други светски рат, непријатељ, Тито, Партија, партизани, социјалистичко југословенство, мартиролошки обрасци, класни и родни обрасци), као и како су се односиле према главним вредносним оријентацијама које је неговао југословенски социјалистички систем (мултиетничност, национална једнакост, егалитаризам, колективизам и сл.). У том смислу, у књизи такође следи покушај да се одговори на два кључна питања: *како*? и *зашто*? Прво питање се односи на разјашњавање начина на које је конкретна филмска слика конципирана, док је друго питање усмерено ка утврђивању због чега је конкретна филмска слика конципирана баш на такав начин, а не на неки други, као и који су фактори (првенствено они идеолошко-политичке природе) имали највећи утицај на такво њено конструисање.

Пре него што се пређе на конкретну анализу чији су обриси овлаш скицирани, у књизи ће се најпре укратко оцртати теоријски оквир фокусиран на однос филма и идеологије у оквиру којег ће се објаснити најосновнији аспекти филмског медија, уз истовремено ослањање на идеолошко-критички приступ. На тај начин ће се приликом анализе филмова трагати и за оним факторима идеолошко-политичког карактера који су пресудно утицали на филмски медиј и његово конституисање, али ће се такође пратити и колико је приказивање догађаја у филмовима одговарало реалним збивањима, тј. у којој је мери прошлост у филму искривљена или реално приказана. Дакле, покушаће се раздвојити историјска стварност од њене

1 Као пример може се навести студија Денијела Гулдинга (*Goulding, D. J.* 2004. *Југославенско филмско искуство 1945–2001: ослобођени филм*. Загреб: В. Б. З.), али и две нешто шире анализе не само *ех*југословенске него, уопште, источноевропске кинематографије: Мира и Антоњин Лим, *Најважнија уметност. Источноевропски филм у двадесетом веку* (Београд: Clio, 2006), као и зборник радова *The Cinema of The Balkans* (Dina Iordanova /ed./ 2006, London: Wallflower Press). У свим овим публикацијама ратни спектакли су готово у потпуности изостављени.

филмске конструкције. Након тога, у наредном поглављу биће речи о друштвено-историјском контексту у ком су анализирани филмови настали, што се чини посебно важним пре свега због тога јер филмови настају у друштву и самим тим су неумитно под утицајем различитих социјалних тенденција и струјања.

На крају треба истаћи да је анализа најмаркантнијих примера југословенског ратног спектакла узета као узорак за објашњавање једне шире појаве – визуелне идеологизације и начина на које слика, у овом случају филмска, може бити употребљена у идеолошко-политичкој сфери. Исто тако, показаће се и колико је филм значајан као класично идеолошко оруђе, али не искључиво за голу и бруталну пропаганду, већ пре свега за суптилно наметање одређених становишта и вредности (који су неретко имали и надидеолошки карактер) преко забавних садржаја. Исто тако, нагласиће се и сложеност филмова у погледу њихове функције у земљи (друштвено-интегративна улога) и у иностранству (маркетиншка функција филма), као и специфична природа југословенског ратног спектакла, која се огледала у пропагирању идеје социјализма, али и у осмишљавању и правдању мултиетничности и интернационализма.

1. Повезаност филма и идеологије

Када се приступа проучавању односа филма и идеологије, чини се да најпре треба поћи од филмског медија јер је он главни предмет анализе, али је исто тако и прва инстанца на коју се наилази у аналитичком поступку. Због тога су теоријска разматрања у овој књизи пошла од филма, али како филмска анализа никако није примарни аналитички поступак, дати су само њени обриси, при чему се водило рачуна да се не испусте из вида поједини, са социолошког аспекта важни аспекти филмског медија. Уз филмску анализу, одмах је постављена и социолошка, чиме се никако није желело рећи да је она секундарна, већ да је заправо наредни корак у оквиру теоријског приступа. Премда синтагма „социолошка анализа“ и не значи много пошто је сувише општа и неодређена, проучавање идеологије, њеног постојања и репродуковања у оквирима филмског медија чини се да нужно упућује на истраживање филма које носи карактер социолошког. У складу с тим, посебна пажња је усмерена на идеолошко-критички приступ који се, у одређеној мери, покушао применити на анализу филма.

1.1. Обриси филмске анализе

Како је филм примарно визуелни медиј, оно са чим се прво долази у контакт при његовом проучавању (без обзира на то ког карактера оно било) јесте филмска слика. Њену важност је на имплицитан начин

истакао и чувени филмски теоретичар Андре Базен (*André Bazin*) када је све синеасте поделио на *оне који верују у слику,* тј. оне којима је филмска представа сама по себи циљ и на *оне који верују у стварност*, где се убрајају они који теже што вернијем реконструисању нечега за шта се претпоставља да је истина или суштина стварног (Омон, 2006: 40). У том смислу, за прву групу „Базенових синеаста“ којима је филмска слика циљ за себе, нарочито су важни (бар се тако чини) технички аспекти филмског медија јер се помоћу њих слика (а самим тим и филм) обликује на жељени начин. Под техничким аспектима филма пре свега се мисли на одређене поступке који омогућују конституисање филмске слике као што су филмска перспектива, различити начини кретања камере, кадар, ракурс, јукстапонирање, монтажа и други. Сви ови поступци у већој или мањој мери помажу да се изгради одређена прича у сликама, што најчешће подразумева стварање утиска „логичког одвијања ствари, које нужно мора водити неком крају или разрешењу“ (Омон, 2006: 85).

Тај традиционални принцип нарације филм преузима да би помоћу покретних слика конституисао причу, која за гледаоца врло често представља суштину филма. Ова прича у филму се назива дијегезом и она представља филмски псеудосвет, чије је значење шире од значења термина прича коју дијегеза обухвата: дијегеза је све оно што прича евоцира или побуђује код гледаоца, при чему свака посебна прича ствара свој дијегетички свет, и обрнуто, дијегетички свет помаже да се прича изгради и разуме (Омон, 2006: 104). На пример, у филму *Таксиста* (*Taxi Driver*) дијегеза би подразумевала не само причу о психички нестабилном вијетнамском ветерану Тревису Биклу (Роберт де Ниро) који ноћу, услед инсомније, почиње да ради као таксиста, већ и читав филмски свет који ту причу окружује, а који подразумева односе тог лика са осталим ликовима у филму, њихове психолошке портрете, осликавање живота у граду у коме се радња одвија, као и специфичну друштвено-политичку климу која је у филму посебно наглашена. Описани „дијегетички универзум“ једног конкретног филма може бити предмет аналитичког посматрања, а филмска слика у том случају постаје заправо средство путем којег се овај универзум ствара.

Поменути дијегетички простор је, дакле, „испуњен“ одређеном причом, при чему концепт приче директно упућује на наративну структуру филма. Важност нарације у неком филму потврђује и постојање теоријске дисциплине као што је филмска наратологија, која истражује „како филм прича приче“, тј. опште принципе филмског приповедања и приказивања, законе и системе нарације, консти-

туенте (Даковић, 2006: 294). Нарација, у ширем смислу подразумева приповедање или причање одређене приче, односно она истовремено обухвата „сам чин приповедања и ситуацију чији је саставни део и сам тај чин" (Омон, 2006: 99). Наративни аспект филма веома је важан, пре свега због тога што нарација уноси ред међу филмске слике и даје им одређени смисао. Нарација се у одређеном филму остварује преко монтаже, при чему је заправо примарна функција монтаже у ствари њена наративна функција (Омон, 2006: 57).

Поједини аутори наглашавају наративни карактер филма тако што га поимају као наративни жанр (сличан драми), односно као „*мултимедијалну наративну форму* базирану на физичком запису звука и покретних слика" (*Jahn*, 2003) [курзив Н. З.]. Наравно, наративни филм је само једна филмска врста чији директан опозит представљају различите форме ненаративних филмова, који су због своје специфичне природе знатно херметичнији а самим тим и тежи за разумевање, па тако и мање пријемчиви за шири аудиторијум. Нарација у одређеном смислу управо олакшава схватање филма, мада она у великој мери и утиче на то како ће се одређени филм разумети.

Ту се пре свега мисли на чињеницу да се наративним структурирањем може сугерисати начин на који ће се схватати одређене ствари приказане у неком филму. Филмска нарација, тако, може тумачити (па и објашњавати) покретне филмске слике у смеру који одговара креаторима филма. Дакле, нарација директно може бити вођена одређеним интересима који не морају нужно бити интереси филмских креатора, већ могу потицати и из неких других друштвених сфера. Као пример за то може се навести случај југословенског филма *Језеро* из 1950. године у коме је прича о „*мењању живота сељака* исељавањем из крајева где се припремало вештачко језеро хидроцентрале (...) измењена и усмерена на драму изазвану *саботажом на брани*, коју су припремали 'реакционарни елементи'" (Љубојев, 1994: 218–219). Ова промена у наративном току филма била је директна последица интервенције политичког врха.

Премда наративна раван у великој мери олакшава разумевање одређеног филма, потребно је нагласити да филмска слика може бити изразито богата значењима и самим тим тешко ухватљива за анализу. Ролан Барт (*Roland Barthes*) сматра да је свака слика у основи *полисемична* (Барт, 1979: 469) што, у ствари, значи да поседује мноштво значења. У савлађивању поменуте вишезначности могу се, између осталог, применити две технике о којима Барт говори, а које се односе на денотацију и конотацију. Денотација би подразумевала буквално или дословно значење, а конотација асоцијативно, што значи да је дословна

слика *денотирана*, а симболичка *конотирана* (Барт, 1979: 469). Из овога даље следи да се денотација односи на опис слике (у овом случају филмске), док конотација, речено Бартовим речима, обухвата „лелујави низ" означених, тј. подразумева отвореније тумачење у чијем би средишту била значења и конструкције које стварају.

Питање конотативног значења важно је из неколико разлога. Британски теоретичар културе Стјуарт Хол (*Stuart Hall*) наводи да „знаци попримају своју пуну идеолошку вредност – чине се отворенијим за артикулисање са ширим идеолошким дискурсима и значењима – на нивоу њихових ʻасоцијативнихʼ значења" (Хол, 2008: 280). Имајући ово на уму, чини се да је, апстрактно-аналитички посматрано, лако уочљива софистицираност којом се одређена идеологија може репродуковати на конотативном нивоу, као и безброј могућности које су јој остављене у погледу комбиновања различитих значењских симбола.

То не значи да је денотативни ниво лишен идеолошког. Стјуарт Хол наводи да је заправо „његова идеолошка вредност снажно *фиксирана* – пошто је постао толико универзалан и ʻприроданʼ" (Хол, 2008: 281). Другим речима, денотативни слојеви се перципирају у свом интегралном облику (онако како су приказани), и самим тим се поимају као природни, а евентуални уплив идеологије манифестује се у фази њиховог конституисања. На пример, када су у холивудским вестерн филмовима Индијанци приказани у својој појавној форми као дивљаци, таква визуелизација је имплицитно саопштавала да је сасвим „природно" њих поимати као дивљаке. У овом случају денотативна сфера јасно конституише одређену слику која је на индиректан начин прожета расистичком идеологијом.

Како је конотативна сфера богата значењима, то филмску причу чини врло комплексном, али и погодном за различита читања. Ипак, на тај начин се врло лако може запасти у известан релативизам у смислу да читање одређене слике буде директно сразмерно броју интерпретација, што у ствари значи да би свако тумачење било валидно. Ово у извесном смислу открива демократичност филмске слике, али у сазнајном погледу није нарочито плодно јер разноврсност интерпретација не оставља много могућности за теоријска уопштавања нити за извођење чвршћих елаборација, а уз то врло је лако претерати са учитавањем смисла појединим сликама као и целокупној причи. У том случају, „вишак смисла" може водити усиљеној и погрешној интерпретацији, чиме се у великој мери губи сазнајна вредност, а анализа постаје циљ за себе и претвара се у неку врсту огледа стилске имагинације аналитичара.

Један од начина да се поменуте потешкоће избегну јесте осветљавање историјског и друштвено-политичког контекста у коме је анализирани филм настао. На тај начин се смисао појединих слика може „јаче и чвршће“ ухватити и избећи ситуација да филмска анализа лебди између стварности и филмске конструкције. Овде се не мисли да је филм „огледало“ стварности, али с обзиром на то да настаје у друштву, он је нужно подвргнут различитим социјалним утицајима и факторима. Због тога, увид у друштвени миље, али и у глобалнији контекст, може послужити прецизнијем дешифровању филмских слика и омогућити тачније и смисленије „хватање“ значења које одређена слика гради. На овај начин се смисао филма може лакше приближити друштвеном *background*-у и самим тим смисленије уобличити његова анализа, иако, рецимо, на први поглед може изгледати да се филм ни у којој мери не односи на текућу стварност у којој је настао.

Однос филма и друштвене стварности, и из тога проистекло питање реалистичности филмске слике, предмет је дебата филмских теоретичара још од кад су гледаоци приликом пројекције првог филма, *Улазак воза у станицу* (*L'arrivée d'un train à la Ciotat*) браће Лимијер (*Limière*) 1895. године, поискакали из својих седишта видевши у тоталу како им се воз приближава. Таква реакција публике била је углавном последица управо реалистичности каква до тада није била виђена. Премда филм не може заменити стварност – јер филм јесте конструкт (да то није, имали бисмо посла са самом стварношћу), па стога, без обзира на то колико филм био реалистичан, он је увек подједнако далеко од стварности (Турковић, 1988: 109) – реалистичан начин приказивања одређене проблематике у великој мери утиче на њено прихватање. У том смислу није претерано рећи да филм може подстаћи на идентификацију са садржајима које приказује, као и да ти садржаји подстичу илузију о сопственој истинитости спрам стварног живота.[2]

Томе свакако доприноси и *веродостојност* филмског приказа. Појам веродостојног истовремено се тиче односа према општеприхваћеном мишљењу, његовог односа према другим текстовима, али и унутрашњег функционисања приче коју текст прича (Омон, 2006: 128).[3] Из овог навода јасно се види да веродостојност није унапред задата категорија, већ да је чврсто укорењена у друштвени контекст

2 То искључиво важи за класичне наративне филмове.

3 Осим тога, веродостојност обухвата и неписана правила неког жанра (нпр. вестерна или трилера), претходно снимљене филмове, предвидљивост радње, логичку повезаност одређених делова филма, умешност глумаца и редитеља и друго (Омон, 2006: 129–135).

и омеђена његовим етичким, политичким, идеолошким, религијским и другим назорима. Тако, ако се у филму приказују садржаји који не одговарају општеприхваћеним стандардима, они се могу поимати као неверодостојни, а неверодостојност може опазити шири аудиторијум и због тога слабије прихватити одређени филм и оно што је у њему изнесено. Исто тако, неверодостојност може детектовати и цензорска институција и предузети одређене санкције, као што су забрана или поновно слање филма на монтажни сто. Последње поменуто је неретко практиковано у кинематографији социјалистичке Југославије, и то нарочито према филмовима за које су различите (партијске) комисије сматрале да неверодостојно приказују текућу социјалистичку реалност.

Поред веродостојности, треба поменути и *утисак* стварности који „код гледаоца током гледања филма произлази првенствено из перцептивног богатства филмских материјала, слике и звука“, при чему је код филмске слике то богатство „истовремено последица веома високе резолуције фотографске слике, која гледаоцу приказује слике предмета уз мноштво детаља, као и реконструисања кретања које тим сликама даје тродимензионалност, запремину коју они немају на статичној фотографији“ (Омон, 2006: 136). Дакле, оно што је битно јесте управо утисак о реалности који одређени филм производи.

Све те особености филма у знатној мери утичу на гледаоца да оно што види лакше прихвати и да се истовремено гледалац, условно речено, укључи у филм, и у то што се у филму дешава. То се још назива и *ефектом стварног*, при чему се напомиње да филм и гледалац „као да деле исти простор“ (цит. према Омон, 2006: 138). Реалистичност, као инхерентно (иако не нужно) својство филма које се, између осталог, темељи и на његовој веродостојности и утиску који ствара, а који је врло сличан стварности, представља врсту „олакшице“ која гледаоцу омогућује лакше поистовећивање и уживљавање у посматрани филмски призор, али и лакше усвајање садржаја и порука које филм садржи.

1.2. Нацрт за социолошку анализу филма

Релативно лако усвајање садржаја које одређени филм емитује може му у ери доминације масовних комуникација дати веома важну информативну (па и сазнајну) улогу, а оно о чему говори, услед недостатка чињеничне основе и критичке дистанце, врло често се може сматрати валидним. Социолог Војин Милић сматра да је уметност,

особито књижевност, изворан облик сазнања, и да је тежња за сазнањем стварности и њеним верним приказивањем веома изражена у уметности, нарочито у њеним реалистичким правцима (Милић, 1986: 432–433). Приликом разматрања ове проблематике (однос уметности и сазнања), чини се да Милић неоправдано изоставља филм (посебно ако се има на уму претходно поменуто својство реалистичности), фокусирајући се првенствено на књижевност и ликовну уметност.

Чињеница је да се у филму „сударају и мешају" различите уметничке праксе, као што су сценске уметности, извођачке уметности, књижевност, одређени аспекти позоришне уметности, као и ликовних и музичких уметности (што су само неки од елемената који сачињавају „тоталну филмску појаву"). Услед тако комплексне природе која, између осталог, открива и уметнички карактер овог медија,[4] филм може фигурирати и као значајан сазнајни чинилац, премда сазнајне могућности филма не би требало ни прецењивати. У сваком случају, филмски однос према реалности (било прошлој или садашњој) може садржавати одређене информације и сазнања који конституишу слику мање-више удаљену од реалности. На конципирање такве слике могу, како је већ напоменуто, утицати различити чиниоци.

Истраживање утицаја различитих, пре свега, друштвених чинилаца на развој и конституисање сазнања један је од задатака социологије сазнања. Предмет ове научне дисциплине јесте, дакле, проучавање друштвених услова, повољних или неповољних, за развој рационално-искуствене мисли, као и могућности мењања ове мисли у складу с људским потребама и тежњама (Милић, 1986: 23; 413). Међу бројним друштвеним чиниоцима који могу обликовати сазнање и утицати на њега, а које немачки социолог Карл Манхајм (*K. Mannheim*) назива вантеоријским факторима, посебно се издвајају они који спадају у идеолошку сферу. Због тога се социологија сазнања у великој мери ослања на критику идеологије. Карл Манхајм под критиком идеологије (коју он још означава и као учење о идеологији) подразумева разобличавање мање-више свесних лажи и

4 Кад је реч о филму као уметности, чини се сасвим сувисло поменути констатацију класичног филмског теоретичара Рудолфа Арнхајма (*R. Arnheim*) који каже да „филм личи на сликарство, музику, књижевност и игру, пошто је и он медијум *који се може, али се не мора користити да би се добили уметнички резултати*" (Арнхајм, 1962: 13) [курзив Н. З.]. Дакле, филм као такав оставља могућност за уметничко изражавање, а да ли ће до тога доћи зависи од фактора за које се не може рећи да припадају искључиво сфери филма (уметнички сензибилитет и умешност филмских аутора, повлађивање тржишту и економске калкулације, политички назори, дозвољени опсег слободе изражавања и сл.).

прикривања интересних група у друштву, а нарочито политичких партија (Манхајм, 1978: 260). Манхајм, као што се види, посебно истиче манипулативне стратегије политичких партија путем којих оне штите и остварују сопствене интересе.

Поред тога, за критику идеологије такође се може рећи и да истиче планску државну инструментализацију прошлости од стране стратешких политичких елита, које кроје колективно памћење ради заштите сопствених интереса у погледу власти (Куљић, 2006: 142). И ово друго становиште као главни субјект истиче политичке групације у једном друштву али у нешто спецификованијој форми, јер се као главни вид остваривања њихових интереса (стриктно усмерених у погледу очувања власти што, како се чини, не мора увек бити случај) користи прошлост и њена инструментализација. Самим тим, искоришћавање прошлости од стране владајућих групација намеће се као један од важнијих механизама који потпомаже, како њихово одржавање на власти, тако и правдање великог броја политичких потеза који се повуку. Инструментализација прошлости због тога намеће потребу детаљнијег проучавања историјског контекста (иако се чини да прошлост не мора бити главни предмет инструментализације).

Имајући на уму ту теоријску перспективу, један сегмент социолошке анализе филма могао би се односити и на посматрање колико је приказивање одређених догађаја у филмовима одговарало реалним збивањима, тј. у којој је мери садржај у филму искривљен у односу на реалност, тачније на оно што се под тим подразумева. Овде се не мисли да филм нужно мора одражавати реалност, већ се сматра да се то може односити на филмска остварења која теже да говоре о прошлим догађајима, и то на начин „како се стварно догодило“. Осветљавање историјског контекста на којем филмска прича почива посебно је важно код оних филмова који користе епитет „историјски“ и који претендују на историјску релевантност у свом инсценирању одређених догађаја из ближе или даље прошлости. Самим тим, са одређеном дозом поузданости може се оцењивати и истиносна вредност појединих филмских остварења и уједно пратити колико и на који начин филмска прича одступа од онога што важи као реалан историјски факат.[5] На тај начин, следи се линија раздвајања између ближе или даље историјске стварности и њене филмске конструкције. Дакле, ако се жели створити што објективнији суд о неком филму, потребно

5 Када се ово наглашава, има се на уму чињеница да прошлост има два нивоа: онтолошки и експликативни (Куљић, 2006: 7). Због тога се чини неопходним раздвојити оно што се збило од начина на који се то збивање тумачи. У том смислу, филм може бити један од „тумача“ прошлости, а на аналитичарима је да утврде колико је то тумачење валидно.

је усредсредити се и на контекст на који се филм односи, јер без тог увида врло лако се може створити искривљена слика о одређеној тематици која је у филму приказивана.

Уз то, чини се неопходним осветлити и све нефилмске факторе који пресудно утичу на конституисање филмске слике и онога што она тежи да представи. Под нефилмским факторима за социолошку анализу филма чине се нарочито занимљивим и битним они идеолошко-политичког карактера, иза којих најчешће стоје интереси владајућих групација. Као пример оваквих утицаја на филмску продукцију могу се навести систематске истраге Комитета за неамеричке делатности (*House Un-American Activities Committee*) о „комунистичкој инфилтрацији" у Холивуду током педесетих година, које су као последицу имале продукцију великог броја филмова са мање-више јасном антикомунистичком оријентацијом (Звијер, 2005: 50–52). Дакле, приликом социолошке анализе филма чини се потребним у што већој мери сагледати и друштвено-политички контекст у коме је филм настао да би се што боље разумела али и протумачила филмска прича, али и да би се запазили одређени фактори (нефилмске природе) који могу условљавати специфично конституисање филмске слике. На тај начин се може уочити у којој мери и на који начин је посматрани филм друштвено условљен, као и који су друштвени подсистеми имали кључну улогу приликом његовог настанка.

Претходно описани поступак могао би се односити на примену идеолошко-критичког приступа у анализи филма. Повезивање филмске анализе и критике идеологије много експлицитније је оличено у ставовима америчког теоретичара Дагласа Келнера (*Douglas Kellner*). Овај аутор наводи да критика идеологије може подразумевати и анализу слика, симбола, митова и нарације, као и ставова и система вредности (Келнер, 2004: 102). Премда поменути навод делује више као узгредна напомена, у његовој анализи медијске културе чини се битним јер отвара могућности директније примене идеолошко-критичког приступа у сфери анализе филма.

Уводећи у аналитичке поступке слике, симболе, митове и нарацију (а требало би додати и вредности), критика идеологије може се непосредно фокусирати на филмски медиј пошто су поменути аспекти уједно и саставне категорије филма. У том смислу може се једноставније и прецизније посматрати на који начин филм транскодира идеолошка начела једног друштвеног система, при чему „процес транскодирања описује како се социјални дискурси пребацују у медијске текстове" (Келнер, 2004: 95). Тако, за холивудска акциона остварења из осамдесетих година, као што су Рамбо трилогија

или филмови са акционим звездама Арнолдом Шварценегером (*A. Schwarzenegger*) или Чаком Норисом (*Chuck Norris*) може се рећи да транскодирају вредности попут милитаризма, мачизма, индивидуализма, национализма и сл., које су као такве биле значајан састојак тадашњег доминантног идеолошког дискурса САД.

Уопште, може се рећи да је филмски медиј погодно средство за индиректно и суптилно репродуковање идеолошких матрица. Поред тога, у литератури се још наводи да претварање филма у преносника одређене идеологије подразумева ситуацију у којој филм фикције показује тенденцију да као теме бира ону историјску епоху или актуелна збивања о којима већ постоји неки „општеприхваћен дискурс", чинећи тако своју фикцију што веродостојнијом (Омон, 2006: 94). Као одличан пример за ово чине се партизански филмови (нарочито они који ће даље у књизи бити детаљније анализирани), јер је већина тих филмова као тему бирала историјски догађај (Други светски рат) за који је у тадашњем југословенском друштву постојао управо општеприхваћен дискурс, „скројен" и наметнут од стране владајуће елите, а усвајан посредством социјализације и њених агенаса (породица, школа, системи масовних комуникација и сл.).

Повезаност филма и идеологије у знатној мери је олакшано специфичном природом филма. У том смислу, Даглас Келнер говори о филмској идеологији која се преноси помоћу слика, ликова, сцена, генеричких кодова и нарације у целини, али такође обухвата и класичне филмске технике као што су ниски углови камере, специфична расвета, употреба крупног плана, зумирање, успорени снимци, тријумфалне музичке теме (Келнер, 2004: 117). Иако на први поглед може изгледати да синтагма „филмска идеологија" делује помало претерано, она, како се чини, на сасвим јасан начин описује како филм сходно својој природи успоставља повезаност са идеологијом. При том, у овај процес су укључени како технички, тако и технолошки аспекти филмског медија, али и оно што настаје као крајњи филмски производ.

Приликом разматрања везе филма и идеологије треба имати на уму и шире одређење појма идеологије. Лишавајући се сваке амбиције да се дâ било каква коначна и свеобухватна дефиниција, идеологија се у најширем смислу може схватати као кохерентан систем идеја, начела и вредности одређене друштвене групације (без обзира на то да ли је на власти или не) којим се правда (или тежи превазићи) њен друштвени положај, и којом се уједно рационализују, натурализују (показују као природни и подразумевајући) и универзализују (представљају као општи) њени политички циљеви, тежње и инте-

реси. Поред тога, корисно је поменути и Келнеров став да идеологија садржи дискурсе и ликове, концепте и слике, теоретска становишта и симболичке форме, као и да у репертоар идеолошких инструмената треба убројати и слике, симболе, митове и нарације (Келнер, 2004: 102). Ако бисмо укључили и Келнерово мишљење у одређивање појма идеологије, добија се на ширини и отвара се могућност за директно комбиновање с филмском анализом.

На тај начин се може лакше пратити „идеолошка делатност“ одређеног филмског остварења под којом се, између осталог, може подразумевати и то како филм „репродукује и ‘натурализује’ друштвене неједнакости и доминацију“, при чему „доминантни филм (...) идеолошки ‘умирује и пасивизира’ субјекат истовремено спонтано афирмишући – натурализујући, прикривајући супротности – постојећи друштвени систем као најбољи могући“ уз обнављање слике друштва у којој су маскирани проблеми и социјалне противречности (Даковић, 2007: 294–295). На тај начин, филм у идеолошкој перспективи може деловати на два нивоа. С једне стране, он може истицати и афирмисати најзначајније идеолошке аспекте једног система, док је, с друге, у могућности да тај исти систем прикаже као „истински идеално“ уређење. Поред тога, идеолошки аспекти филма могу се сагледавати и у ономе шта одређени филм не приказује или избегава да прикаже.

Конституисање идеолошких значења преко филмске слике води ка концепту визуелне идеологизације који, упрошћено гледано, може представљати репрезентовање политичких идеја и идеолошких садржаја путем визуелне форме слике. У том смислу, можда би се могло рећи да визуелна идеологизација путем филмског медија може бити директна и индиректна. Када је у питању директна визуелна идеологизација, под тим би се могла подразумевати класична идеолошко-политичка пропаганда путем филма, и донекле она остварења са епитетом политичких или ангажованих филмова.

За ангажоване филмове могло би се рећи да настају „изнутра“, тј. из жеље аутора да изрази одређени политички или идеолошки став који је најчешће критичког карактера, док су политички филмови по свом карактеру блиски ангажованим филмовима. Већини одређења политичког филма (Љубојев, 1995: 45–46; Петерлић, 1990: 341–343) заједничко је истицање доминације политичке проблематике, али и чињеница да такви филмови у знатном броју представљају одређену врсту рефлексије на политичку ситуацију у свету или у земљи у којој су настали. Овде је питање да ли би излагање одређених политичких ставова од стране аутора неког филма могло тај филм да сврста у

оквире визуелне идеологизације, и то оне директног карактера? Можда би било прецизније рећи да је неопходно да ти ставови буду део ширег идеолошког склопа и да иза њих стоје одређени интереси (било ауторови или неки „виши"), као и да су у филму отворено и неприкривено изражени.

У складу с претходним, могло би се рећи да је за концепт директне визуелне идеологизације карактеристична пре свега директност у употреби политичке тематике и веома мала двосмисленост значења у том погледу, што значи мање-више експлицитно изношење одређених идеолошко-политичких ставова и сасвим јасних алузија без обзира на то да ли их је директно „наручио" један политички субјект (држава, партија, војска) или су, пак, настали као потреба аутора да дâ свој допринос политичкој борби.[6]

Кад је у питању индиректна визуелна идеологизација, чини се да је њена главна особина истицање филмског жанра чија „раскошност" у други план ставља идеолошко-политичку димензију филма. С обзиром на то, могло би се рећи да је доминантност жанра кључна, а идеолошко-политички садржаји (ако постоје) у склопу су његовог (жанровског) заокруживања. Дакле, као главни критеријум разликовања директне и индиректне форме визуелне идеологизације могао би се узети степен очигледности алузија и њихова „замаскираност" жанровском природом филма. Што је тај степен виши, односно што су алузије посредније и двосмисленије и што је жанровски склоп израженији, то је и филм ближи категорији индиректне визуелне идеологизације.

Наравно, треба нагласити да је подела на директну и индиректну визуелну идеологизацију крајње условна и да се највећи број филмских остварења налази негде између ове две категорије. Самим тим, овакво диференцирање могло би се окарактерисати као идеално типско, у смислу да су то „чисти" облици, при чему је неопходно нагласити да је проблематика разликовања и теоријског раздвајања две форме идеологизације врло сложена, што би могао показати и пример филма *Велики диктатор* (*The Great Dictator*). Ово дело светски познатог холивудског синеасте Чарлија Чаплина (*Charlie Chaplin*) из 1940. године по свом жанру недвосмислено јесте комедија, али је степен директности његових алузија толико висок да готово не оставља никакву дилему о томе да је мета његове сатире Адолф Хитлер

6 Као пример могао би се навести случај двојице совјетских синеаста Дзиге Вертова и Сергеја Ејзенштајна. Ови филмски аутори су себе сматрали револуционарима (који нису у служби револуције, већ су били њен део), где је први филмски сликао ствари какве јесу, а други онакве какве би требало да буду, при чему су обојица на тај начин свесно филму давала конкретну политичку функцију (Амангал, 1978).

и нацистичка идеологија у целини. Петар Љубојев овај филм назива политичким, при чему је реч о жанру комедије усмереном ка политичком деловању уметника (Љубојев, 1995: 45).

Из тога би следило да *Велики диктатор* спада у оквире директне визуелне идеологизације, поготово ако се има на уму и чињеница да је Чаплин инсистирао на томе да направи баш такав, експлицитно критичан филм (што га је довело у конфликт с тадашњом британском владом). Међутим, оно што овде ствара проблем јесте критеријум жанра, који је у овом филму експлицитно истакнут. Можда би се евентуално могло рећи да је жанр средство искоришћено за изражавање политичких ставова уметника, али ипак остаје чињеница да је то сасвим јасно жанровски профилисан филм. Пример с *Великим диктатором* (за који би се на крају могло рећи да ипак спада у категорију директне визуелне идеологизације, с обзиром на то да су идеолошко-политичке конотације, како се бар чини, однеле превагу над жанровском чистотом) указује на комплексност проблема идеологије у оквиру филмског медија.

Поменуте недоумице такође показују колико је заправо тешко „огуштити" идеолошке наслаге неког филма, поготово када су оне тесно испреплетане с разноликим жанровским нивоима. Што су те наслаге израженије, то је и анализа лакша. Међутим, већ поменути жанровски оквир филма у знатној мери може заклонити идеологију али је, с друге стране, може на одређени начин (најчешће имплицитно) и афирмисати. Филмски жанр који би се могао узети као парадигматичан пример за претходну тврдњу јесте ратни филм.

Филмски критичар Милутин Чолић сматра да су ратни филмови пре свега политички, наглашавајући такође да су они одувек друштвено више ангажовани него било која друга врста (Чолић, 1984). Разлог за то могао би се евентуално потражити у интересу победника да осигура своје позиције али и у самој природи рата који се у колективном сећању често може (али, наравно, не мора) доживљавати и представљати као узвишен и прекретнички догађај снажног емоционалног набоја. Центрирање сећања око ратова, као и њихово истицање, може се објаснити различитим разлозима. Рат може више од свега бити симбол славне и монументалне прошлости, његово истицање је често механизам редукције сложености хаоса прошлости, а поред тога, рат може бити погодан и за временску периодизацију (предратни, послератни, међуратни), као и за емотивну хомогенизацију (Куљић, 2006: 300, 304).[7] Због свега тога рат (али и сећање на њега) може представљати

7 Треба нагласити да је овакво ратноцентрично сећање посебно изражено у срединама у којима је раширена ослободилачка политичка култура.

врло инспиративну подлогу за различите видове уметничког изражавања, при чему је и филм једно од њих. Премда ратни филм није једини жанр који може осликавати рат, он је свакако најпогоднији за монументално приказивање таквог догађаја.[8]

То је можда још карактеристичније за жанр ратног спектакла, у којем је монументалност у првом плану. У том смислу, ратни спектакл најчешће фасцинира својим „раскошним“ приказивањем рата, при чему се углавном инсистира на томе да он буде што веродостојније приказан, тј. да утисак о његовој реалности буде што уверљивији. Ово се махом постиже како коришћењем специјалних ефеката (пиротехника, коришћење модела, рачунарски генерисаних сцена), али и стварних предмета као филмских реквизита (тенкови, авиони, оружје и сл.), као и учешћем великог броја статиста. На тај начин, технички аспекти филма конституишу монументалан визуелни кôд који слици рата даје илузију величине а самим тим и важности. На тај начин, ратни спектакл можда и најбоље одражава монументалну слику рата (а тако, посредно, и славне прошлости) која врло често представља веома важну потку у многим идеолошким системима, посебно у оним склоним ратноцентричном сећању, где је рат често доживљаван у склопу космогонијских митова. Спектакуларност приказивања рата у жанровској форми ратног спектакла може у знатној мери прикрити идеолошка значења јер скреће пажњу гледаоца на форму (спектакл),[9] док је садржај, често суптилно прожет идеолошким „ткивом“, сасвим у другом плану. Због тога ратни спектакл и делује као погодан пример за дешифровање рада идеологије у сфери визуелних медија, при чему би се закључци добијени анализом ове визуелне форме могли уопштити и на друге комплементарне облике.

---

8 Ратни филмови не морају бити само апотеоза рата, већ могу имати и антиратни карактер, односно могу бити и критички оријентисани како према одређеном ратном сукобу, тако и према рату уопште.

9 Спектакл се никако не може свести само на огољену форму лишену идеологије. Ги Дебор с правом истиче да је спектакл врхунац идеологије (Дебор, 2007: 68). Ова констатација делује врло упечатљиво када се имају на уму велике политичке параде у једнопартијским системима, али и различите „конвенције“ и смотре у њиховим вишестраначким парњацима. Такође, Деборова тврдња се може применити и приликом посматрања и анализе великих спортских такмичења (Олимпијске игре, нпр.), музичких фестивала, као и других сличних манифестација, које су у свом основном облику испољавања подређене форми спектакла, док је њихова унутрашња структура „напуњена“ различитим идеолошким садржајима и значењима.

2. Друштвени контекст социјалистичке Југославије

Настанак одређеног филма у датим друштвеним оквирима и околностима неумитно га чини подложним разноликим социјалним утицајима. Ови утицаји могу бити индиректни, у смислу да се различите друштвене тенденције на посредан начин могу рефлектовати на филмску продукцију. Када се, на пример, у једном друштву интензивирају одређена, рецимо, конзервативна струјања, то ће се свакако одразити и на филмску продукцију. Успостављање реганизма почетком осамдесетих година у САД и једног, преовлађујућег, конзервативног обрасца, условило је продукцију знатног броја филмова који су мање-више експлицитно величали конзервативне вредности као што су милитаризам, мачизам, патријархалност, национализам, хероизам и сл. За разлику од тога, крајем шездесетих и почетком седамдесетих, када је друштвено-политичка клима у САД била нешто либералнија, у филмовима су се махом рефлектовале вредности које су се односиле на слободу, индивидуализам, пацифизам итд. (Звијер, 2005).

Социјални утицаји на филм, такође, могу бити и директни, што је случај када поједини субјекти или читави друштвени подсистеми на било који начин условљавају или утичу на настанак одређеног филма. У том смислу, у литератури се често наглашава да „ниједна анализа формалних структура источноевропског филма и његовог развоја није потпуна уколико се не узме у обзир блиска веза између

филмске уметности и развоја друштва и политике, која је карактеристична за национализовану филмску индустрију" (Лим, 2006: 7). Премда у бити тачан, чини се да овај навод о блиској вези филма с развојем друштва и политиком није карактеристичан само за источноевропске социјалистичке системе, већ је подложност филма друштвено-политичким утицајима била (а и даље је) карактеристична и за друштва у којима социјализам није био доминантна идеологија. Холивуд је, чини се, свакако, добар пример за то, мада се мора нагласити да у оквиру холивудске индустрије притисак политике на филм није био преовлађујуће непосредног карактера. Када се ово каже, има се на уму да је тај притисак махом зависио од актуелног друштвено-историјског тренутка, јер су постојали периоди када је повезаност холивудске индустрије с политичким подсистемом била интензивнија.[10] С друге стране, у социјалистичким системима утицај политике са филмску продукцију био је далеко непосреднији, мада је и интензитет тог утицаја такође варирао од актуелних друштвено-политичких прилика, о чему ће у наставку бити више речи.

Обе наведене форме социјалних утицаја (директни и индиректни) спадају заправо у шири друштвени контекст који из ове перспективе искрсава као битан фактор у процесу настајања филмских остварења. Друштвени контекст у коме настаје неки филм чини се да може бити ужи и шири, при чему би се први односио на друштвено-политичке прилике у земљи и њихов утицај на филмску продукцију, док би други подразумевао глобалнији геополитички план и све процесе који се на њему одвијају, а који могу на било који начин детерминисати стварање појединог филма.[11] У том смислу, филмски аутори често не остају имуни како на збивања у сопственој земљи, тако и на дешавања која имају карактер глобалног или се, пак, одигравају у геополитичкој равни која превазилази оквире њихове земље.

Друштвени контекст у коме су настали филмови проучавани у овој књизи односи се на социјалистичку Југославију, земљу чија се политичка егзистенција одвијала од краја Другог светског рата па све до грађанског рата 1991. године који је означио њен крај. Због тога, боље разумевање проучаваних филмова изискивало би целовит увид у социјалну историју поменуте земље. Међутим, како такав задатак

10 Тако је, на пример, федерална влада САД 1942. године основала две агенције, Филмски биро (*Bureau of Motion Pictures*) и Цензорски биро (*Bureau of Censorship*), чија је основна функција била контрола и обликовање филмске продукције према потребама политичког естаблишмента САД (Звијер, 2005: 48).

11 И за овај навод као пример може послужити холивудска индустрија, на којој је значајан траг оставило јачање и устоличење фашистичких режима на европском континенту (мало шире о томе у: Звијер, 2008).

премашује оквире ове књиге, овде ће се дати само најважније карактеристике друштвено-политичког система и преовлађујућег културног обрасца. Мало детаљније осветљавање друштвено-политичког контекста и његова делимична анализа требало би да олакшају каснија тумачења филма и да умање евентуално учитавање вишка смисла у филмску слику.

2.1. Опште идеолошко-политичке одлике

Образац унутрашње консолидације социјалистичке Југославије је, с једне стране, тежио апсолутној различитости у односу на претходни монархистички поредак (федерално уређење насупрот унитарној монархији, једнопартијски систем насупрот вишепартијском, секуларизација друштва, укидање приватне својине и национализација), док је, с друге, стремио ка што већој сличности с великим узором – СССР-ом. Снажна повезаност комуниста из две земље[12] највероватније је утицала на то да комунистички режим у Југославији у првим годинама своје политичке егзистенције није одустајао од идеје да што више буде налик на „старијег друга". У том погледу, бољшевизација југословенске државе и друштва најдаље је одмакла у поређењу с другим „народним демократијама", а обрачун с класним непријатељем и политичком алтернативом био је изузетно ефикасан и суров (Марковић, 2007: 17–18). Поменута бољшевизација Југославије је, између осталог, подразумевала и радикалне промене у сфери аграра као што су биле експропријација, колективизација,[13] као и апсолутно подређивање пољопривреде индустрији уз истовремено спровођење убрзане индустријализације (посебно изградње тешке индустрије). Поред тога, извршена је и масовна колонизација. Све

12 Врло блиска узајамна повезаност југословенских комуниста с друговима из прве земље социјализма постојала је од почетка њихове политичке егзистенције. Осим тога што су многи од њих били на идеолошко-политичкој обуци у СССР-у, југословенски „комунисти су радили у совјетским обавештајним организацијама, или на захтев совјетских агената или коминтернистичких тела и утицајних функционера давали податке као вид политичког служења и моралне обавезе" (Петрановић, 1994: 131).

13 Треба рећи да су доста радикални кораци у сфери пољопривреде, али и у осталим привредним гранама, били усмерени пре свега ка што бржем превазилажењу врло тешке ситуације у којој је била послератна Југославија, а коју је, поред опште опустошености узроковане ратом, карактерисала управо доминација пољопривреде као главне привредне делатности, као и врло висок проценат пољопривредног становништва у односу на градско, што је био релативно поуздан индикатор не тако модернизованог нити развијеног друштва.

ове „активности" иницирао је, контролисао и усмеравао највећи колективни политички субјект – Комунистичка партија Југославије. Ова политичка организација је такође била и једина легитимна као таква, јер је непосредно после рата врло ефикасно уклонила све друге могуће политичке алтернативе.[14]

Може се рећи да је у првим послератним годинама партијска контрола била изузетно снажна и строга, а да је у читавом друштву доминирао совјетски модел чврсте хијерархијске структуре и централизоване организације. Поменути модел је према Денијелу Гулдингу (*Daniel Goulding*), био у потпуности карактеристичан и за филмску продукцију, а овај аутор тај период назива административним раздобљем, наводећи да је тематика најчешће била усмерена ка идеалистичком слављењу и потврђивању рата и јачању револуционарног полета (*Goulding*, 2004).

Повезаност југословенских и совјетских комуниста на филмском плану отпочела је још за време рата, јер је већ у мају 1944. године Стаљин као поклон Титу послао кино-пројектор и филм *Зоја*, а публика је у Дрвару (у којем се тада налазио Тито са својим штабом и савезничким војним мисијама) данима стрпљиво чекала у редовима да и по неколико пута види филм (Милорадовић, 2002: 99). Вероватно охрабрени успехом совјетског филма и његовом популарношћу код народа, југословенски комунисти су у јулу 1944. године при Главном штабу Народноослободилачке војске и партизанских одреда Србије основали Филмску секцију на чијем је челу био Радош Новаковић, касније знаменити пионир савремене југословенске кинематографије (Косановић, 2006), да би одмах по ослобођењу Београда, у октобру 1944. године, била основана Филмска секција Врховног штаба Ослободилачке војске (у окриљу пропагандног одељења) која је била темељ организације југословенског филма. Убрзо по учвршћивању на власти, 1946. године основан је и Комитет за кинематографију, као највиши државни орган за развој филма, на чијем је челу био познати југословенски уметник Александар Вучо којег је именовао лично Тито (*Goulding*, 2004: 4), а читав систем је био заснован на „истим централистичким и државним принципима као уређења 'државног филма' у осталим народним демократијама" (Лим, 2006: 125).

14 Чини се да је апсолутна доминација Комунистичке партије имала и одређене практичне разлоге, будући да је Јосип Броз Тито, као врховни политички делатник, веровао „(али не само он – то су увјерење дијелили и многи други) (...) да би без снажне Комунистичке партије и њене власти, могло доћи до обнове међунационалних конфликата, и до понављања сукоба" (Јовић, 2007: 73).

2.1.1 Расцеп и путовање „трећим путем"

„Пресликавање" совјетског обрасца на југословенски систем чини се да је достигло врхунац 1948. године, јер „догматски курс је 1948. заоштрен да би се демантовале оптужбе из Москве" (Марковић, 2007: 19). Ове оптужбе, које су заправо представљале изазов хегемонији Совјетског Савеза, у почетку су се односиле на политику колективизације села, мада је Москва већ претходно негодовала и у погледу Балканске федерације, која је подразумевала уједињење Југославије с Бугарском и Албанијом. Међутим, притисак политичког врха СССР-а није се зауставио само на томе, већ је комунистичко вођство у Југославији било оптужено за јерес, односно за одступање од комунистичке идеје и за „буржоаско застрањивање".

Интензивни притисци централе у Москви, као и осталих чланица Источног блока, на крају су резултирали фамозном Резолуцијом Информбироа, која је у крајњој консеквенци означавала потпуни прекид свих веза између доскорашњих идеолошких истомишљеника. Ово је вероватно био један од најзначајнијих догађаја у историји социјалистичке Југославије. Уз Други светски рат који је представљао њену нулту тачку јер је омогућио стварање државе, сукоб са Информбироом био је такође судбоносан пошто је начинио непремостив раскол са СССР-ом (и остатком лагера) и самим тим условио неку врсту затварања и окретања самој себи.

У том смислу, можда би се могло рећи да је сукоб са Информбироом био, условно речено, друга нулта тачка у политичкој историји југословенске социјалистичке федерације. Поступак Југославије која није попустила под совјетским притисцима био је такође и преседан у тадашњој глобалној политици јер „Титов успјешни раскид са Кремљом је сасвим дословно један од међаша Хладног рата" (цит. према Богдановић, 2009: 130). Иступање Југославије у великој мери је нарушило монолитност и јединство Источног блока, али је такође показало и да је могуће одупрети се идеолошкој хегемонији СССР-а.[15]

Последице потпуног разлаза с „великим узором" детерминисале су стварање одређених особености југословенског социјалистичког система, што је подразумевало одређене промене како на унутрашњем, тако и на спољном плану. Једна од промена на унутрашњем плану била је оличена и у концепту самоуправљања. Самоуправљање је у социјалистичкој Југославији уведено средином 1950. године, а у

15 Поред значаја који је имао, пре свега за Југославију, сукоб са Информбироом не би требало романтизовати, посебно ако се има на уму да је тај сукоб као једну од последица имао и стварање злогласног Голог отока.

суштини односило се на неку врсту непосредне демократије и слободног одлучивања на нижим нивоима привредних јединица. Ово је подразумевало постојање радничких савета који су имали одређену врсту аутономије у доношењу појединих одлука (као што су биле оне које су се односиле на расподелу прихода).

Раднички савети нису уживали апсолутну аутономију, већ су били под мање-више непосредним партијским надзором и контролом, а то се најчешће огледало у томе да је „постојала (...) чврста партијска кадровска политика, која је контролисала ту директну демократију која се одвијала на нижим нивоима".[16] Може се рећи да је концепт самоуправљања по својој форми био негде између планске и тржишне привреде, јер су, с једне стране, партијске директиве и даље биле снажне и постојане, док је, с друге, постојало ограничено деловање тржишних закона (нарочито после 1965. године).

Преко концепта самоуправљања југословенски комунисти су на неки начин могли показати „власницима капитала на западној страни света да се у Југославији гради друштвени облик који почива, истина, на идеологији социјалне једнакости, али и на специфичном облику радничког (друштвеног) власништва и предузетништва" (Јовановић, 1994). Такође, „самоуправни социјализам (...) је требао бити алтернатива оном типу социјализма који се градио у Совјетском Савезу, Кини и у већини других социјалистичких земаља (Јовић, 2007: 69). Дакле, управо је та југословенска идеја самоуправљања била врста „трећег пута", што је била синтагма коју су „југословенски социјалистички функционери стално наглашавали".[17]

Концепт самоуправљања и претходни разлаз са СССР-ом знатно су утицали и на филмску продукцију. Увођење самоуправљања водило је већој флексибилности у филмској производњи и децентрализацији која је олакшала филмску продукцију. Радничко самоуправљање је уведено у све фазе филмске производње и дистрибуције, а 1951. године укинут је Комитет за кинематографију у корист децентрализације филмске структуре (*Goulding*, 2004: 7). Уз ове структурне промене, мења се и филмски израз, па „филм престаје слепо служити једном јединοм идолу – револуционарној и ослободилачкој епопеји, режисери се сад осврћу на све четири стране, вребају нове шансе" (Мунитић, 1980: 58). Као што се види, промене у друштву одражавале су се и на промене у кинематографији социјалистичке Југославије. У том смислу, раскид са СССР-ом је, између осталог, условио напуштање одређе-

16 Тодор Куљић. 2003. *Југословенско радничко самоуправљање* (део интервуја), URL: http://eipcp.net/transversal/0805/kuLjic/sr

17 *Исто*.

них догматских принципа као што је био социјалистички реализам,[18] што је директно утицало на филмску естетику приближавајући је у одређеној мери западним филмским стандардима.

2.1.2. Социјалистичко југословенство

Поред самоуправљања, још један концепт је био својствен искључиво социјалистичкој Југославији и (као и самоуправљање) у великој мери је добио на значају након раскида са Источним блоком. Реч је о југословенству.[19] Овде треба одмах напоменути да тај концепт није био типичан за социјалистички систем као такав. Историчар Љубодраг Димић сматра да су у Краљевини СХС постојала три типа југословенства – интегрално југословенство (признавало етничке посебности, а одговарао му је унитаристички облик државе), затим југословенски национализам (такође признаје етничке особености, али сматра да се оне могу релативно брзо превазићи путем друштвеног државног деловања), и реално југословенство (такође признаје етничке различитости и не иде ка чвршћој националној интеграцији, иако сматра да постоји шанса остварења југословенске нације), при чему се овим типовима може додати и минимално југословенство (политичка и наднационална заједница која инсистира на посебностима јужнословенских нација).[20]

Комплексност идеје југословенства, поред наведеног, огледала се и у томе што је оно, с једне стране, било израз тежење малих етничких групација на Балканском полуострву за самосталношћу у односу на империјалне силе,[21] док је, с друге, српски, односно хрватски

18 Социјалистички реализам би се најопштије могао одредити као реализам у складу са социјалистичким мерилима, односно са оним што је комунистички врх у социјалистичким државама сматрао реалним. Правац је у највећој мери инаугурисан од стране високог партијског функционера у СССР-у Андреја Жданова (Андре́й Алекса́ндрович Жда́нов) и његова суштина се најјасније може уочити ако се има на уму навод овог идеолога на Првом конгресу совјетских писаца 1934. године да „истинитост и историјска конкретност уметничког приказивања морају да буду повезани са задатком идеолошког преображаја и преваспитања радног народа у духу социјализма. Ту методу у стваралачкој прози и књижевној критици називамо методом социјалистичког реализма" (цит. према Лим, 2006: 442).

19 У литератури се могу пронаћи тврдње по којима је „сукоб 1948. принудио (...) југословенске комунисте да развију нову врсту идентитета – југословенски социјалистички патриотизам" (Марковић, 2007: 18).

20 Цит. према Бакић, 2004.

21 Југословенска идеја је у плановима српских државника имала увек инструменталну улогу, јер је требало да послужи као полуга којом ће се ослабити Хабзбуршка монархија (Бакић, 2004: 74). Сем тога, југословенство је омогућило Србији излазак на Јадранско море као и уједињење Срба изван Србије са онима у

национализам пресудно условљавао садржај југословенства у одређеном периоду (Бакић, 2004: 78). При том, прихватање југословенства од стране неке нације било је могуће али је подразумевало њену водећу улогу. Хрватски национализам је могао прихватити свако југословенство у оквиру којег би Хрвати представљали већину, и обрнуто важи за Србе (Бакић, 2004: 79).

Са стварањем социјалистичке државе југословенству је удахнут нов живот. Кључна новина садржана у овом концепту социјалистичког југословенства била је идеја *братства и јединства*, која се с јачим интензитетом јавила тек током Другог светског рата пре свега због потребе чвршћег повезивања у заједничкој борби против окупатора да би с његовим окончањем стекла своју пуну афирмацију. Та идеја је у суштини подразумевала политичку, економску и сваку другу равноправност и једнакост различитих народа и нација у новоствореној држави.[22]

Премда се концепт југословенства чинио нужним за постојање државе (чини се да није потребно посебно наглашавати његов интегративни аспект) комунисти су, као и пре освајања власти,[23] према њему имали амбивалентан став. Он се кретао од тога да је као основ југословенства узимана нека врста етничке сродности у чијем је центру била идеја братства и јединства, ка томе да се оно формулисало на чисто идеолошким темељима, што је било карактеристично за последње две декаде постојања земље (Јовић, 2001: 91). Потоња формулација југословенства подразумевала је искључивање етничке сродности, а у партијским документима она је одбацивана на два начина, као идеја о стварању нове, југословенске нације, јер се то схватало као негирање (угрожавање) постојећих нација на тлу Југославије и као унитаризам и хегемонизам једне нације над осталима (Пешић, 1987: 102).

њој (ово није омогућавало југословенство само по себи, већ држава која би била створена према тој идеји). С друге стране, чини се да је Хрватима и Словенцима југословенство омогућило статус конститутивног народа и остварење далеко веће аутономије од оне коју су имали у Аустроугарској, а исто тако их је чувало и од територијалних претензија Италије, као и касније Аустрије.

22 Чини се да је „југославенски (...) поредак био утемељен на идеји да нитко не смије бити третиран као мањина, него као равноправан већини, па је чак из службеног вокабулара избацио и појам 'мањина' – чак и за неславенске мањине, које је прогласио 'народностима'" (Јовић, 2007: 71).

23 У идеологији КПЈ, однос према југословенству пре Другог светског рата имао је неколико промена које су ишле од врло афирмативног односа (1919–1923), преко готово потпуне негације (1923–1935), до поновног прихватања (од 1935. године). На овакав, неуједначен третман југословенства утицали су различити фактори, од којих се могу издвојити потреба за класним јединством, политичка стратегија Коминтерне, као и претња фашистичких држава.

Службена документација углавном је користила синтагме као што су „социјалистичка југословенска свест“ и „југословенски социјалистички патриотизам“ а о самом југословенству углавном се није експлицитно говорило, изузев на једном месту у програму СКЈ где се каже да је оно облик социјалистичког интернационализма, при чему је за поменуте синтагме јасно речено да се развијају пре свега на основу *заједничкої иншереса* народа Југославије (курзив Н. З.), уз истицање да „јединство народа Југославије није само национално-политички интерес појединог народа, него је постало друштвени и материјални интерес сваког радног човека као таквог“.[24]

На основу тога, очигледно је да су интереси били један од конститутивних елемената социјалистичког југословенства, из чега би даље произлазило да се социјалистичко југословенство пре свега заснивало на интересном повезивању ради испуњења одређених циљева појединог народа (безбедност, друштвени развој и материјални напредак), које они нису били у стању сами да испуне. Дакле, с развојем и консолидовањем државе интересни аспект је све више добијао на значају потискујући идеју братства и јединства (бар што се тиче службене документације). Упркос томе, дошло је до парадоксалне ситуације да је на почетку последње декаде постојања државе у њој било више људи који су прихватали југословенство него на њеном почетку,[25] при чему је приврженост овој идеји код политичких лидера била знатно слабије распрострањена (иако су они били одговорни за њено ширење).[26]

Шире прихватање југословенства одразило се и на културу, при чему се „створила (...) генерација Југославена у култури, предвођена људима као што су Горан Бреговић, Влатко Стефановски, Емир Кустурица, и многи други – чије је мијешање елемената различитих култура у један заједнички, југославенски микс, изазивало одушевљење многих, и осуде готово свих политичара у земљи“ (Јовић,

24 Програм СКЈ, у: *Конїреси наше йаршије*. Београд: НИП „Младост“, без године издања.

25 Према појединим ауторима, врхунац „југословенства“ био је достигнут 1981. године, када се у попису становништва преко 1.200.000 људи изјаснило као Југословени (Мирић, 1984).

26 Политиколог Јован Мирић наводи податак да у руководећим телима Савеза комуниста декларисани Југословени нису суделовали ни приближно свом чланству у СКЈ, а што је орган ЦК био виши то је у њему мање било Југословена (Мирић, 1984). Таква ситуација и није била баш толико необична, јер је национални кључ био средство делегирања у више партијске органе, а како Југословени нису били призанти као нација (у попису становништва вођени су као „национално неопредељени“) чини се логичним да су били слабије заступљени у државним или партијским телима.

2001: 106). Интензивније рефлектовање идеје југословенства у културној сфери свакако се одражавало и на филмску продукцију, при чему је филм био врло погодно средство за њену ширу афирмацију (у наставку књиге о овоме ће још бити речи).

2.1.3. Особености спољнополитичког дискурса

Југословенство и самоуправљање могу се појмити као неке од основних карактеристика социјалистичког система у Југославији које су посебно добиле на важности након њеног одвајања од СССР-а и Источног блока. Међутим, осим на унутрашњем плану, далекосежне последице сукоба Југославије са Информбироом могу се очитавати и на нивоу спољне политике. У том смислу, основно обележје спољне политике социјалистичке Југославије након 1948. године била је, условно речено, дистанцираност од оба идеолошки супротстављена блока. Међутим, како Југославија услед тешке економске ситуације на унутрашњем плану није могла у потпуности да остане изолована и по страни, приметно је њено окретање Западном блоку које, ипак, није условило и драстичнију промену идеолошког курса. Овакав потез био је у одређеној мери нужност јер „притисак СССР-а и других земаља на Југославију, који је током 1949–1951. претио да прерасте у отворени оружани сукоб, учинио је да сарадња са Западом и приступање програму војне помоћи за југословенске комунисте постане једина алтернатива" (Димић, 2004: 339). Иако може изгледати да је на тај начин Југославија постала зависна од западних савезника, чини се да је статус Југославије као потенцијалног вируса у комунистичком блоку био за Запад много важнији од помоћи коју је издвајао за њу.[27]

На тај начин, Југославија се у знатној мери приближавала Западу, поготово када се упореди ситуација пре 1948. године. Према појединим ауторима, 1953. и 1954. година могле би да се назову годинама „највеће блискости Запада и Југославије", а као један од показатеља наводе се амерички млазњаци и тенкови који су били у поседу Југословенске народне армије (Марковић, 1996: 94). Међутим, блискост Југославије и САД у великој мери је изгубила на интензитету са Стаљиновом смрћу (1953) јер је тај догађај омогућио нормализацију односа између старих идеолошких другова, али и известан одмак од

27 „Док Тито одржава своју неовисност, он Западу – да то истакнемо са бруталном искреношћу – више вриједи него што кошта помоћ која му се даје" (*Heller & Heller*, цит. према Богдановић, 2009: 130). Исто тако, сам „*State Department* је одлучио да се по сваку цену Тито сачува као независни јеретик у комунистичкој сфери" (Марковић, 1996: 85).

сувише велике блискости спрам Запада.[28] Важно је имати на уму да „док је Стаљин био на власти, политика према Југославији се није могла променити због снажне личне ноте сукоба, али одмах након његове смрти совјетска дипломатија је проценила да новом политиком треба спречити Титово зближавање са Западом" (Куљић, 1998: 238). Дакле, Стаљиновим одласком са политичке сцене, совјетски политички врх је преузео иницијативу „одвраћања" Југославије од Запада, а то се најпре манифестовало разменом амбасадора 1953. године, а наредне и склапањем економских споразума, али блискост која је између ова два социјалистичка система владала пре 1948. године никада није поново успостављена.

Осцилирање између Истока и Запада од средине педесетих година постало је једна од основних карактеристика спољнополитичког дискурса социјалистичке Југославије. Та спољнополитичка компонента је, дакле, подразумевала различиту, али константну удаљеност како од једне, тако и од друге стране у хладноратовском сукобу, при чему је то „балансирање било прије свега тактичког карактера, и углавном с циљем даљњег остваривања визије социјализма у земљи" (Јовић, 2007: 74).

Срж међублоковског балансирања у спољној политици представљала је несврстаност. Према појединим ауторима, „идеја о покрету несврстаних се родила после Титовог пута у Индију и Бурму крајем 1954. и почетком 1955. године" (Марковић, 1996: 98). Суштина ове идеје могла би се пронаћи у чињеници да је југословенски комунистички врх, услед немогућности да се ослони ни на један од два велика блока (и истовремено очува независност и самосталност), потражио упориште у „свеже ослобођеном" Трећем свету. Основа политике несврстаности била је „југословенска спољнополитичка доктрина мирољубиве коегзистенције" (Димић, 2004: 404), уз критику блоковске поделе света, колонијализма и империјализма. Позиција Југославије у оквиру несврстаних омогућила јој је да задржи (критичку) дистанцу у односу на доминантне блокове, али и да истовремено има улогу значајног политичког, али и економског фактора, што у европским размерама није било тако лако остварљиво.

Економске користи од политике несврстаности остваривала је и филмска индустрија, и то извозом филмова на тржишта земаља

28 Према појединим ауторима, „све до Стаљинове смрти, некритичност према Западу и оштра осуда *совјетског хегемонизма* показатељи су да југословенска политика еквидистанце према блоковима још није постојала ни у траговима" (Димић, 2004: 402). Дакле, Стаљинова смрт је истовремено омогућила и поновно успостављање веза са СССР-ом, с једне, као и дистанцу од САД, с друге стране.

које су подржавале ову врсту спољне политике Југославије. Тако је већ „од 1954. године почео (...) масовнији извоз филмова у земље оба блока, али много више на Запад и у неутралне и неопредељене земље“ (Милорадовић, 2002: 133). Поред тога, одвајање од СССР-а и отварање земље истовремено су утицали и на отварање културним и уметничким утицајима који су долазили са Запада, што је условило да је већ у години која је затворила прву декаду постојања социјалистичке Југославије дошло до јасног испољавања новог, холивудског сензибилитета и афирмације западних естетских и идејних схватања (Милорадовић, 2002: 97).

2.2. Карактеристике културно-уметничке праксе

Сукоб са идеолошким узором оставио је значајнији траг и у културној сфери. У том смислу, „у децембру 1949. (Трећи пленум) долази до преокрета, када се најпре у образовању и култури најављује либерализација“ (Марковић, 2007: 19), мада је годину пре тога, на Петом конгресу КПЈ, идеолошки курс био додатно заоштрен како би се демантовале оптужбе из Москве. За поменути конгрес посебно су били индикативни реферат Радована Зоговића (тада најистакнутијег „партијског књижевника“) у коме је он децидирано нагласио да књижевност треба да буде схваћена као борба против декаденције и формализма (Хофман, 2004: 176),[29] као и извештај Милована Ђиласа у коме је оштро критиковао нове уметничке правце као што су били критички реализам, семантизам, неореализам, егзистенцијализам, при томе нападајући Сартра и Пикаса као корифеје савремене буржоаске културе (Љубојев, 1995: 221–222). Овакав крут идеолошки став према модерној уметности знатно је ослабио раскидом с московском централом, а нарочито почетком педесетих година, када је југословенским комунистима постало јасно да до евентуалног оружаног сукоба са СССР-ом неће доћи, при чему су истовремено морали да покажу одређену дозу демократичности пред западним „донаторима“.[30]

29 Под декаденцијом подразумевала се свака индивидуалност у уметничком раду, прихватање тема које нису пожељне или прописане, док је формализам свако експериментисање с формом и изразом. Ова два појма често су коришћена и да би се збирно означиле све „негативне“ појаве у модерној уметности (Хофман, 2004: 177).

30 У култури је ланац догматизма био и најдужи и најлабавији, она као да је свесно изабрана за огледно поље за смело експериментисање, а и као рекламни излог либералности режима (Марковић, 1996: 321)

Већина аутора, како страних тако и домаћих,[31] слаже се с тим да су педесете године биле период почетка значајније либерализације у југословенском социјалистичком друштву, а посебно у сфери културе, при чему се тај период још назива и „доба почетка интелектуалне секуларизације или плурализма у култури" (Бошковић, 2003: 229). У том погледу је занимљива напомена да је „од 50-их година 20. ст., политика углавном и дигла руке од изравних интервенција у култури, па је у њој идеолошко покровитељство било значајно мање присутно неголи у економији и другим областима" (*Goldstein*, 2004: 81). Дакле, култура се полако почела ослобађати идеолошког диктата, као и политичких притисака, што је све скупа омогућило њену ширу либерализацију. Важно је имати на уму да су „захтеви" за либералнија струјања у култури дошли из политичке сфере, јер се почетком педесетих КПЈ залаже за либерализацију културе и „идејне разноврсности" (Мереник, 2007: 715).

Политички подсистем, који се претходно трудио да по сваку цену заузда било какве евентуалне дисонантне тонове који би долазили из сфере културе, сада је у тој истој области тражио веће слободе и већу разноврсност. У оквиру тих за тадашње југословенско друштво релативно нових тенденција посебно треба поменути говор Мирослава Крлеже на Конгресу књижевника 1952. године у коме је највећи део посветио сликарству, доказујући да су совјетски соцреалисти неквалитетни уметници, а да је француско модерно сликарство било револуционарна уметност (Марковић, 2007: 43). На тај начин, модернизам, који је на претходном партијском конгресу оштро критикован и осуђен, у новим околностима означен је као сасвим легитиман па чак и пожељан.

Легитимисање модернизма представљало је релативно снажан обрт у односу на догматски курс који је до тада био доминантан. То је даље, бар делимично, отворило пут либерализацијским тенденцијама које су и текле упоредо са самоуправним, што је условило и одређени степен децентрализације који је био нарочито очигледан у филмској индустрији, при чему су „појединачна филмска предузећа (...) постала аутономне, економски независне јединице производње, са властитим администрацијама и буџетима" (Лим, 2006: 130). Да процеси „лабављења" идеолошких стега нису били искључиво формалне природе, чини се да може да потврди и оцена са стране, као што је била она у којој се наводи да је „година 1953. (...) била оцењена од стране британских дипломата као година либерализације у унутрашњој политици" (Марковић, 1996: 53).

31 *Goulding*, 2004; Лим, 2006; Чолић, 1997; Мунитић, 1980.

Замах либерализма у југословенском друштву био је релативно нагло прекинут једним захтевом за његово још веће примењивање. Бивши партијски првоборац и заговорник тврде линије у партијској политици Милован Ђилас[32] у серији критичких текстова указао је на бирократизацију партијског врха, као и на потребу даље, још интензивније либерализације, и то не само у култури већ и у политици. Ђиласови захтеви, чија је крајња консеквенца била плурализација политичког живота, изазвали су негодовање партијског врха тако да је због тога почетком 1954. године одржан ванредни, Трећи пленум чија је главна тачка дневног реда био Ђиласов случај што је, све заједно, означавало „први узмак од либерализма" (Марковић, 1996: 53). Услед отворених критика на свој рачун (и из свог табора), партија је морала да збије своје редове, осуди Ђиласове ставове и да самим тим појача надзор и контролу како не би дошло до сличних иступања, чиме би се отворио пут ка демонополизацији њене политичке моћи.

С друге стране, према појединим ауторима, уклањање Ђиласа имало је релативно позитиван ефекат на културно-уметничку сферу уз уношење донекле флексибилније критике у културу, јер су његовим одстрањивањем уклоњени и крути ставови о односу политике према уметности, чији је он био носилац и заговорник (Љубојев, 1995: 223). Исти аутор наглашава да је „обрачун с Ђиласом, уместо повратка на *тврђу бирократску линију*, најављивао спремност *политичког врха* да прихвати критику бирократизације партије због које је Ђилас постао дисидент" (Љубојев, 1995: 223). Премда овакав став делује контрадикторно (јер да је партијски врх заиста прихватио критику, зашто би онда осудио Ђиласа?), ситуација у којој је било могуће изношење доста радикалне критике (каква је, чини се, била Ђиласова) показивала је да друштвена клима више није била толико опресивна.

Либерализација у култури настављена је и после њеног политичког успоравања које је уследило након Ђиласовог пада, а може се рећи да је врхунац достигла током шездесетих година.[33] Занимљиво

32 Милован Ђилас важи за првог и највећег дисидента којег је „изнедрио" југословенски социјализам и као такав уживао је неку врсту култног, готово романтичарског статуса. Међутим, постоје мишљења да је заправо много већи дисидент од Ђиласа био Ј. Б. Тито, посебно када се има на уму глобална перспектива и под дисидентством подразумева „очекивано нагризање совјетског империја [као] основне амбиције вањске политике САД у Хладном рату" (Богдановић, 2009: 129).

33 Поједини аутори тај период називају и „другом југословенском револуцијом", која је са собом донела проширење друштвене и економске демократије, а чија је једна од „жртава" био и Александар Ранковић, шеф тајне полиције и југословенски „број два" (Лим, 2006: 422), који је уједно био и заговорник чвршћег државног централизма, концепта супротног тада владајућим друштвено-политичким тенденцијама.

је да је ова декада у XX веку по својој специфичној еманципаторској природи имала глобалнији карактер, чије су се тековине рефлектовале и на простор Југославије. Као један од примера могла би се навести и, условно речено, револуција у популарној култури која је „букнула" у САД и Великој Британији, а чији су се трендови могли уочити и на простору Југославије у многобројним музичким бендовима који су се трудили да што више личе на своје западне идоле.

Тај процес није био ограничен само на музику, већ су заједно с њом долазили и различити поткултурни стилови. Исто тако, студентски немири из друге половине шездесетих који су захватили западну Европу и САД нашли су свог парњака и у Југославији, можда не толико по карактеру, колико по свести о потреби промене. Ових неколико примера би требало да покажу да се слабљење идеолошке контроле, започето у педесетим наставило истим (па, можда још и бржим) темпом током шездесетих, а тај процес се можда најбоље могао уочити у сфери свакодневице у којој су плоче, филмови, радио и ТВ апарати, мопеди и аутомобили, италијанска одећа и обућа били статусни симболи „западњачке провенијенције" који су обележавали кредитно-конзументски, хедонистички популизам шездесетих и седамдеетих година (Мереник, 2007: 718). У складу с претходним, чини се да није далеко од истине рећи да се током шездесетих година успоставио релативно специфичан културни образац, који је био знатно различит од других социјалистичких земаља, пре свега због великог утицаја западних трендова. У том процесу, веома велику улогу имала је појава и ширење телевизије јер је она „била прва социјалистичка институција која је потврдила право на разликовање младих, као и право на праћење западних стандарда забаве у свим подручјима" (Драгићевић-Шешић, 2007: 758).

Поред свакодневице, за коју се чини да је релативно успешно амортизовала идеолошке утицаје и упливе, и филмска продукција се у одређеној мери деидеологизовала, а то је углавном била последица „слабљења контроле над филмским компанијама, што је водило ка смањивању броја идеолошки 'безопасних' филмова, на једној страни, и до пораста производње забавних филмова, на другој. Тако су се створили основни предуслови за настанак аутономне филмске уметности и друштвено-критичких филмова" (Лим, 2006: 418).

Либерализовање друштвено-политичке климе у педесетим и шездесетим условило је, дакле, и појаву различитих тенденција интензивнијег критичког преиспитивања текуће стварности (као и славне прошлости), које су се снажније јавиле у другој половини шесте декаде XX века. Критичка преиспитивања о којима је реч појавила

су се најпре у кинематографији, што је од стране партијских догмата било етикетирано као „црни талас“. Главна замерка која је упућивана филмовима црног таласа била је управо та да стварност приказују сувише црно, тј. негативно. Ови „феномени субјективног нихилизма“ (Мунитић) у први план су стављали негативне аспекте људске егзистенције потенцирајући тако отуђеност, неприлагођеност, различите социјалне девијације као и, генерално, мрачну страну друштвене реалности. На општијем нивоу, ти филмови се могу перципирати и као критичко указивање на лоше стране социјалистичког развитка, као и на различите неправилности и недоследности у развоју друштва.

Сматра се да је организована партијска хајка на филмове који су били означени као део црног таласа отпочела 1969. године у *Борби*, централном партијском гласилу, објављивањем чланка под називом „Црни талас у нашем филму“ (Лим, 2006: 429–430). Међутим, можда би било прецизније рећи да је то био врхунац консолидације режима у „борби“ против „непослушних филмаџија“, јер је партија и раније интервенисала када су били у питању „проблематични“ филмови.

Прву већу партијску реакцију изазвао је филм *Језеро* (1950), али „тај филм је имао политичких проблема више због претеране ревности аутора у жељи да буду што ближе линији него због опозиционог карактера“ (Марковић, 1996: 456). После тога, 1963. године судски је забрањен омнибус филм *Град* (аутора Павловића, Ракоњца, Бабца), због оптужбе да је „неистинито и црно приказао нашу стварност“ (Чолић, 1997: 562). После тога, партија је и даље наставила да се „бави“ филмском продукцијом тако што су њени руководиоци оштро напали (али без судских забрана) „нова тематска стрројања“ која су била оличена у филмовима *Пешчани замак* (1962) Боштјана Хладника, *Дани* (1963) Александра Петровића, *Човек из храстове шуме* (1963) Миће Поповића и *Повратак* (1963) Живојина Павловића, при чему је претпоследњи два пута забрањен и коначно премонтиран, а приказивање последњег одлагано је две године (Лим, 2006: 421–422).

Поводом филмова црног таласа важно је нагласити неколико ствари. У својој критичкој анализи савременог друштва или периода који је припадао прошлости, ови филмови нису доводили у питање идеју социјализма нити су коренито оспоравали „пројекат“ самоуправљања тражећи истовремено и увођење другачијег друштвено-политичког система, већ су само указивали на његове негативне стране. Дакле, у својој критици, већина ових филмова и њихових аутора није излазила из оквира социјалистичке идеје, па би се због тога могло рећи да је то заправо била чисто левичарска критика система. Самим тим, њихово прогањање од стране партијских функционера више личи на

покушај бирократских чиновника „да буду већи католици од папе", тј. да свој партијски ангажман прикажу што „моралније" и доследније и да самим тим укажу на „погрешно" приказивање текуће реалности. Овде је занимљиво навести опаску америчког историчара Денијела Гулдинга, по којој политичко анатемисање црног таласа у Југославији по свом интензитету никада није премашивало силину напада сенатора Мекартија (*McCarthy*) на идеолошке неистомишљенике у САД педесетих година (*Goulding*, 2004). Уз то, веома важна чињеница је и та да су се сви ти филмови снимали новцем који је одобравала држава.[34]

Све у свему, специфичан начин изражавања црноталасних филмова довео је до веома оштре реакције политичког естаблишмента. Тако, „почетком *седамдесетих година* (...) започеће политичка акција ширих размера против *критичког филма*, а кампања је била најављена као осуда такозваног *црног филма*" (Љубојев, 1995: 227). Политичка акција партијског апарата на ширем друштвеном плану означавала је и поновни почетак стезања идеолошке контроле. Строжа идеолошка контрола се огледала и у увођењу морално-политичке подобности, што се односило на покушај повратка важности партије и чланства у њој, које је постало врло важан критеријум приликом запошљавања. Исто тако, повећање идеолошке крутости видело се и у бројним политичким сменама, и то пре свега либералних технократа у ЦК Србије и националиста у партијском врху Хрватске.

Упоредо с тим, у културној сфери такође је било неколико већих турбуленција, од којих су најпознатији случајеви *Пластични Исус* и *Групе професора*. Прва афера је везана за истоимени дипломски рад студента режије Лазара Стојановића, који је због свог филма (који, узгред, није јавно приказан), али и због неких личних преступа осуђен на три године затвора (Чолић, 1997: 564). Други случај се односио на групу од осам професора с Филозофског факултета у Београду, који су 1975. године отпуштени с посла због идеолошко-политичке неподобности. Поред наведеног, појачавање идеолошке стегнутости

34 Ситуација у којој политички режим финансира сопствену критику не мора да изгледа толико парадоксално јер је на тај начин комунистички врх показивао своју отвореност и спремност на самокритику, што је пре свега било усмерено ка западној јавности. Исто тако, инвестирање у филмове који су били на ивици политичке ортодоксије (или су је прелазили) не мора да буде илустрација великог либерализма режима. Чешки режисер Јиржи Менцл је повремене невероватне случајеве филмова који су својим слободоумљем надмашивали сва очекивања тумачио комбинацијом либерализације режима и „бољшевичке неодговорности према новцу". Бирократски апарат у социјализму био је много хаотичнији и мање промишљен него што се верује (Марковић, 2007: 47).

показивао је и напад на „црни талас у сликарству“ крајем 1973. и почетком 1974. године, када се у реферату партијске организације УЛУС-а *Ликовна уметност као уточиште десних, агресивних политичких тенденција и притисак са тих позиција на слободу стваралаштва* каже како се „под видом слободе стваралаштва бранило или подржавало право развијања идеологије супротне СКЈ“ (Мереник, 2007: 723).

Као што наведени примери показују, седамдесете године су након готово две декаде релативно либерализоване климе донеле знатно јачи идеолошки надзор, што је убрзо било оличено у различитим врстама ограничавања уметничких слобода и поновном подређивању културно-уметничке праксе идеолошком диктату. Премда та ситуација није била слична оној након рата, може се, ипак, рећи да је то био „нови политичко-културни циклус: комунистичка власт наглашено успоставља *контролу* над идејама, и тиме поставља темеље за нови/стари *идентитет*, а, ипак, прећутно, толерише мале интелектуалне резервате“ (Бошковић, 2003: 230). Ситуација коју је карактерисала наглашенија идеолошко-политичка контрола вероватно је једним делом била и последица управо претходно повећане либерализације. Дакле, веће слободе које је политички врх допустио у педесетим и шездесетим у наредној декади изазвале су неку врсту контраефекта.[35] Оваква, условно речено, конјунктурна кретања, у којима су се смењивали периоди већих слобода с периодима јаче идеолошке контроле, чини се да су била трајна карактеристика југословенског социјализма. Као још један пример за противречне тенденције које су постојале у југословенској социјалистичкој заједници може се поменути и чињеница да је управо у „налету“ идеолошко-политичког „стезања“ остварен врхунац државне децентрализације оличен у Уставу из 1974. године „којим је створена лабава конфедерација осам држава (шест република и две покрајне) чији су једини симболи били Тито и Армија“ (Јовић, 2007: 21).

35 Може се рећи да је релативно распрострањено уверење по којем су „уметници [били] слободни, али само у прописаним границама напретка, моралности и оптимизма“ (Марковић, 1996: 331). Чини се да су уметничке слободе у социјалистичкој Југославији биле „дозиране“, али оно што је питање јесте колика је била та „доза“ слободе у односу на друге социјалистичке земље (пре свега СССР, али и на његове сателите), па чак и на државе које су припадале либерално-капиталистичком блоку. Поменуте истраге америчког сенатора Мекартија оставиле су знатног трага на потоњој уметничкој пракси, а, осим тога, такође је занимљив и мање познат случај филма *Битка за Алжир* (*La Battaglia di Algeri*) из 1966. године, који је представљао врло снажну и за то време прилично бруталну критику француске колонизације Алжира, због чега је у Француској и Великој Британији био забрањен све до 1971. године.

Један од ова два симбола Јосип Броз Тито почетком осамдесетих физички је напустио политичку позорницу. Непосредно после тога почело је постепено растакање његове симболичке моћи, а један од примера јесте и појава критичке збирке песама *Вунена времена* због које је њен аутор Гојко Ђого осуђен на две године затвора. Упоредо с тим, текле су и различите дезинтегративне тенденције, које су Уставом из 1974. године знатно добиле на снази. Можда најјача међу њима јесте и јачање националистичких осећања, што је уз додатне унутрашњополитичке и спољне факторе утицало на то да се читава држава уруши.

Различите супротности по одређеним основама (етничким, политичким, економским), које су током претходних деценија биле држане под одређеном контролом, пре свега од стране партије, крајем осме декаде XX века постале су потпуно непомирљиве и немогуће за било какво евентуално канализање. Све то, уз бројне друге факторе, условило је распад државе који, нажалост, није био мирољубив као у неким другим социјалистичким земљама, већ се завршио у вртлогу крвавог сукоба какав на територији Европе није виђен од краја Другог светског рата. Ово уједно може бити и још један од парадокса социјалистичке Југославије јер је њен трагичан крај у великој мери био апсолутно супротан дотадашњој мирнодопској и прогресивној егзистенцији која је била узор за многе друге вишенационалне средине. Због свега тога, може се закључити да је „повијест и прве и друге Југославије пуна (...) веома разнородних и протурјечних обиљежја: ријеч је, с једне стране, о перманентној друштвеној кризи у трајању од 73 године, али и о, с друге стране, раздобљу највећега економског и друштвеног просперитета на просторима које је Југославија заузимала“ (*Goldstein*, 2004: 73–74).

3. Идеологија и вредности у партизанским спектаклима

Особен геополитички положај социјалистичке Југославије као последицу имао је и присвајање (намерно или не), а самим тим и мешање различитих аспеката блоковски подељених културних модела. У начелу посматрано, чини се да је овај процес заправо представљао вид акултурације под којом се, најопштије говорећи, подразумева сваки додир двеју или више култура (Кале, 1977: 136). Поменути аутор наглашава да је за процес акултурације карактеристична пре свега трајност (у смислу да је то дугорочан процес), а да међу њеним последицама може бити и појава једне или више нових култура, често уз известан синкретизам.

Када би се ова формулација у одређеној мери сузила, могло би се рећи да је „културно подручје" социјалистичке Југославије било прожето различитим акултурацијским тенденцијама које су биле последица утицаја како из источне, тако и из западне сфере.[36]

36 Предраг Ј. Марковић наводи да су Исток и Запад у овој земљи (...) били *интериоризовани* [курзив Н. З.], и да се почевши од 1948. године у друштву, привреди, култури, у свакодневном животу одвија борба између различитих образаца (Марковић, 1996: 15). Када се посматрају различити обрасци о којима говори Марковић, чини се да је можда адекватнији термин управо акултурација, пошто се интериоризација односи пре свега на индивидуално-психолошке процесе, док акултурација описује оно што се дешава на ширем, социокултурном плану, што је и била „друштвена позорница" социјалистичке Југославије.

Утицаји супротстављених блокова (који су се интензивирали отварањем земље према Западу 1948. године), трајали су готово до распада те државе, што указује на одређену дугорочност тих процеса. Премда се не може рећи да је услед њиховог деловања створена било каква нова култура, акултурацијска пракса је, ипак, условљавала одређене културолошке специфичности које су углавном биле карактеристичне само за поменуту земљу. Једна од њих која је конкретно долазила из сфере масовне културе јесте продукција тзв. партизанских филмова.

Предраг Ј. Марковић, чини се с правом, примећује да је мало шта било тако специфично за културу бивше Југославије као што су били партизански филмови (Марковић, 2007: 47). Међутим, постоје мишљења да су, упркос чињеници што се у литератури „партизански жанр" традиционално идентификује као специфичан за Југославију, тзв. филмови отпора (*resistance movies*) били прављени и у другим земљама у региону (Судар, 2006: 48). Уз уважавање навода да су филмови о отпору фашизму били прављени и у другим земљама, чини се да је случај „партизанске филмске продукције" у социјалистичкој Југославији ипак нешто специфичнији, нарочито ако се упореди са суседним земљама.

Ту се пре свега мисли на историјске чињенице које упућују на то да је герилски покрет у Југославији током Другог светског рата био знатно организованији и јачи од оних у земљама у региону (од којих је већина била на страни сила Осовине), као и да „оно што је било у другим земљама Источне Европе у већој или мањој мери производ послератног совјетског утицаја и увезене идеологије, у Југославији је израсло као последица националног искуства" (Лим, 2006: 126). Дакле, партизански филмови су имали, условно речено, реалну залеђину у екранизовању Другог светског рата јер је он представљао славну прошлост у целини, па се ова остварења у том смислу могу посматрати и као нека врста визуелне реинкарнације непосредно проживљене ратне прошлости. То је у одређеној мери условило да је продукција ових филмова у Југославији била врло обимна и дуготрајна (може се чак рећи да су ови филмови обележавали период од почетка до краја поменуте државе). Такође, партизански филмови се, као такви, тешко могу уклопити и у одредницу „филмова отпора" јер она делује превише уско за поменути жанр пошто је отпор у тим филмовима био тек једна од њихових карактеристика.[37]

37 Филмски критичар Милутин Чолић у партизанским филмовима препознаје и многе друге карактеристичне филмске жанрове, као што су акција, трилер или драма (Чолић, 1984).

С друге стране, специфичност партизанских филмова огледала се и у чињеници да су они у великој мери усвајали обрасце класичне холивудске нарације (а самим тим и одређене аспекте западне културе), па се чини да није претерано окарактерисати их као *холивудско-соцреалистичко екранизовање* догађаја из рата (Љубојев, 1995: 231). Кокетирање партизанских филмова с холивудским трендовима условило је и то да су се у литератури врло често називали и „црвеним вестернима". Поменути назив је директно сугерисао „спрегу са класичним *вестерном*: акцијом, ефикасношћу, борбом за кодификацију правне државе, моралом и митологијом појединца који се бори и жртвује за опште циљеве" (Даковић, 2000: 25). У партизанским филмовима све ове мање-више основне одреднице углавном постоје, при чему се филмска инсценација НОБ-а користила за легитимизацију нове државе, а морализаторски ниво је био оличен пре свега у јасној и недвосмисленој подели страна на добру и лошу, при чему се врло експлицитно наглашавало на који се начин треба борити за праву ствар.

Међутим, потребно је нагласити да се нису сви партизански филмови уклапали у поменуте обрасце, што заправо значи да продукција ратних филмова није била у потпуности монолитна и хомогена, у смислу да су прављени само филмови који су глорификовали НОБ. Било је и оних који су рат преиспитивали на друге начине, а не само преко матрице апологетског ратног или акционог спектакла. Међу њима могу се издвојити филмови *Три* Александра Петровића из 1965. године, *Јутро* Младомира – Пурише Ђорђевића из 1967. године и *Заседа* Живојина Павловића из 1969. године.

Последњи од наведених филмова је у великој мери „разбио" клишетирани концепт партизанског филма по неколико основа. Као прво, у *Заседи* нема хероја. Апсурдно, најближи том идеалу заправо је био антихерој, официр Озне Зека (Северин Бијелић), бахат, склон алкохолу, крађи и женама (украденом храном плаћа сексуалне услуге), који на крају, ипак, храбро гине у окршају са четницима у стилу „сам против свих". Поред њега, ту је и капетан Јокић (Слободан Алигрудић), потпуни антипод класичним филмским партизанским командантима, неспособан али готово болесно амбициозан, који преваром постаје најзаслужнији за хватање озлоглашеног четника. Једини који у филму мало одудара од овакве прилично негативне слике јесте заправо и главни јунак Иве (Ивица Видовић), наивни скојевац, потпуно изгубљен у датим околностима, кога на крају, опет потпуно апсурдно, партизани грешком убијају. Галерију сасвим атипичних ликова за партизанске филмове употпуњују милитантни скојевци, превртљиви и необразовани сељаци, промискуитетне жене,

искварени поп, пијани сеоски главешина и други. Поред тога, читава атмосфера у филму врло је мрачна и готово нихилистичка, што је такође било у супротности с већином партизанских филмова који су одисали крајње оптимистичким расположењем и врло позитивном атмосфером. Све у свему, пример филма *Заседа*, који свакако није усамљен, јасно показује да је у југословенској кинематографији било много остварења о рату која се „нису уклапала у званични идеолошки рецепт величанствених партизанских репрезентација" (Шешић, 2006: 111).

Премда је продукција таквих, условно речено, антидогматских остварења била свакако значајан и важан део читавог корпуса партизанских филмова, особена слика Другог сватског рата која је у њима грађена, а која није била у складу са оном званичном (државном), условила је да су они ипак били у релативној мањини у односу на главну струју. При том, управо је та главна струја у знатној мери кореспондирала са претходно поменутим жанром вестерна. Поређење партизанских филмова с вестернима неминовно упућује на њихову изражену идеолошку раван, с обзиром на то да су и вестерн филмови дубоко идеологизовани (легитимизација империјализма, колонијализма и расизма, па чак и геноцида над Индијанцима, слављење индивидуализма, затим натурализација капиталистичког уређења, митологизација америчке историје и сл.).

Међутим, веома јаке идеолошке конотације имала је једна релативно особена и посебно упечатљива врста партизанских филмова. Реч је о тзв. „филмованим офанзивама", које су углавном биле у форми ратних спектакла. Ови филмови се још називају и „црвеним таласом", а основна жанровска одредница су историјски спектакли (Даковић, 2000: 25). Синтагма „црвени талас" требало би да укаже на њихову апологетску раван окренуту ка званичној идеолошкој матрици, као и да их конфронтира у односу на филмове који су припадали „црном таласу" и који су били више критички настројени према текућој стварности (или проживљеној прошлости).[38] Међу поменуте филмоване офанзиве спадају *Козара* (1962), *Десант на Дрвар* (1963), *Битка на Неретви* (1969), *Сутјеска* (1973), *Ужичка република* (1974), *Пад Италије* (1981) и *Игмански марш* (1983).

Премда „вестернизација" ових филмова није била потпуна (као што је, рецимо, био случај с партизанским филмом *Капетан Леши* из 1960. године), поједине сцене у њима директно преузимају обрасце америчких вестерна. То је, на пример, случај с филмом *Десант на Дрвар* у коме у једној сцени при крају Личка дивизија стиже у последњи

38 Један од филмова из те друге групе јесте и филм *Заседа*.

час и спасава врховног команданта Тита од непријатеља. Ова сцена концепцијски неодољиво подсећа на тријумфалан долазак коњице у вестерн филмовима, која у последњим моментима спасава угрожене и невине белце од злих домородаца, што је био образац широко распрострањен у поменутом жанру америчког филма. Такође, и у филму *Битка на Неретви* једна сцена снажно подсећа на вестерне, а то је она која приказује јуриш четника на коњима, при чијем се гледању може запазити изразита сличност с борбеним јуришима каубоја или, можда пре Индијанаца, пошто су и једни и други (четници и Индијанци) у већини филмских приказивања били оличење дивљаштва и примитивизма. Претходно наведени примери показују да се сличност партизанских филмова и вестерна могла успостављати на најмање два нивоа. Први је, може се рећи, експлицитни ниво филмске слике који је подразумевао директно преузимање одређених филмских конвенција из старијег америчког жанра од стране млађег, партизанског, док се други ниво односио на имплицитне идеолошке садржаје и поруке којима су биле „натопљене" слике и једног и другог филмског жанра.

Идеолошки значај, али можда још више и симболика филмованих офанзива упакованих у ратне спектакле може се лако уочити када се има на уму важност офанзива у идеолошком дискурсу југословенских комуниста. Чини се оправданом претпоставка да се комплексност Другог светског рата на територији Југославије у комунистичкој историографији поимала, а у колективном памћењу редуковала пре свега кроз призму „седам непријатељских офанзива". У том смислу, може се рећи да су службени историчари партизанског рата поделили тај сукоб у седам великих офанзива, у којима је супериорна непријатељска сила покушала да опколи и уништи Титове главне снаге (*Goulding*, 2004: 94).

Дакле, идеолошка синтагма „седам непријатељских офанзива" односила се на седам војних операција војске сила Осовине током Другог светског рата, чији је циљ био сламање партизанског отпора на Балканском полуострву. Хронолошки и врло упрошћено посматрано, офанзиве су ишле следећим редом: Прва је била крајем новембра 1941. године, када је Вермахт (*Wehrmacht*) угушио устанак у западној Србији и запосео до тада слободну партизанску територију око града Ужица (тзв. Ужичку републику); следећа офанзива је била почетком 1942. године у источној Босни у оквиру које је Прва пролетерска бригада извела чувени Игмански марш, прешавши по великој хладноћи планину Игман; Трећа офанзива је била у јуну исте године у северозападној Босни код планине Козара, због чега је још називана и битком на Козари; Четврта офанзива, позната као битка на

Неретви, одиграла се почетком 1943. године и састојала се из две велике операције немачке војске, Вајс I и Вајс II (*Weiß*), чији је циљ био уништење партизанских снага на граници западне Босне и Хрватске (и укидање партизанске територије под називом „Бихаћка република"), као и уништење Главне оперативне групе с Врховним штабом у долини река Раме и Неретве; Пета офанзива, позната као битка на Сутјесци, била је средином маја исте године и представљала је покушај уклањања партизанских снага на граници Босне и Херцеговине и Црне Горе; Шеста офанзива се односила на серију операција које су немачке снаге извршиле од септембра 1943. до почетка 1944. године да би од партизанских снага повратиле територију ослобођену након капитулације Италије; и последња, Седма офанзива била је крајем маја 1944. године, када су немачке снаге покушале падобранским десантом да ухвате и ликвидирају партизанског врховног команданта Ј. Б. Тита који се налазио у Дрвару, војном и политичком центру тадашње слободне територије, због чега је та офанзива још називана и Десантом на Дрвар (Петрановић, 1988).

Како су у коначном (историјском) исходу партизани завршили на страни победника, тако су и ове офанзиве постале важна места сећања и у службеној и у колективној (свакодневној) равни. Самим тим, њихове филмске инсценације су имале посебну тежину пошто нису били посреди обични догађаји, већ су у питању биле најдраматичније епизоде Другог светског рата који је опет, сам по себи, био врста светиње. Управо због тога се чини да се „филмоване офанзиве" могу узети као типични примери визуелне идеологизације преко филмске слике, с обзиром на чињеницу да је држава била директно заинтересована за ове догађаје (пошто су они били симболички али и стварни темељи на којима је почивала), а такође се постављала и као главни финансијер њихових филмских инсценација. Због тога, без много претеривања, ови филмови се могу посматрати и као нека врста „државних пројеката" (П. Љубојев). Поврх свега, „филмоване офанзиве" су на симболичкој равни показивале какав би требало да буде однос према рату (и као такве су биле нека врста идеолошко-педагошке алатке), али су такође градиле и специфичан визуелни мозаик различитих идеолошких конотација који се изврсно уклапао у структуру идеализованог социјалистичког пројекта.

Међутим, има мишљења да је идеолошко удворавање код тих филмова пре било средство да се они одобре, док је циљ био материјално профитирање појединаца новцем из државног буџета (Павичић, 2001: 219). Из те перспективе, политичка идеологија искрсава као секундарна, док је примаран био првенствено економски аспект.

То и не делује толико немогуће, нарочито када се има на уму да је једна идеолошка комисија при ЦК КПЈ још 1950. године закључила да је филм врло рентабилна роба (цит. према Марковић, 1996: 444). Ово показује да, ако су чувари „идеолошке чистоте" подлегли економским „чарима" филма, филмски радници тешко да су могли остати имуни на тај аспект филмске продукције.

С друге стране, идеолошка димензија се у неким случајевима можда чак и преувеличавала. У том смислу, Невена Даковић сматра да су „филмоване офанзиве" парадигма „партизанштине" и да су као такве успостављале аналитичко-жанровски стандард који се огледао у једнообразним наративима и типским ликовима који патриотизам, идеолошко опредељење, жртвовање и „нашу ствар" стављају изнад свега, а произашли су из императива ретро утемељења и одржавања политичке исправности, идеолошког једноумља и националне хомогености.[39] За поједине тврдње из претходног навода може се рећи да делују донекле прејако и да се не могу са сигурношћу узети као *differentia specifica* „филмованих офанзива", па ни партизанских филмова уопште. Једнообразни наративи, типски ликови, патриотизам и остало нису били ништа више специфични за југословенске „филмоване офанзиве" од ратних спектакла других држава без обзира на њихово идеолошко опредељење или блоковску позицију. Готово увек су ратни филмови, поготово ако је иза њих добрим делом стајала држава, подгревали патриотизам и идеолошко опредељење које је у датој држави доминантно.[40] Што се тиче идеолошког једноумља, систем јесте у суштини био поприлично монолитан, али је испод те, више него приметне, хомогености постојало доста различитих струја (које, додуше, нису излазиле из оквира социјалистичке идеологије) и које су, посебно у култури, условљавале различите приступе како историјском наслеђу, тако и актуелним проблемима. Пример за то су већ поменути синеасти Петровић, Ђорђевић и Павловић (и не само они), као и читав покрет познат под неформалним називом „црни талас", који је, осим филма, постојао и у другим визуелним уметностима. Наравно, „филмоване офанзиве" нису умногоме одступале од званичне идеолошке визије (мада је и у оквиру њих било различитих „излета"

39 Из текста *Рат у кући огледала*, преузетог са интернета током 2005. године (URL непознат).

40 Тога нису били лишени ни тако развијени либерално-тржишни филмски системи као што је, рецимо, холивудски, који је током Другог светског рата (као и у годинама после њега, а посебно почетком Хладног рата) интензивно производио ратне филмове с јаком моралистичко-патриотском конотацијом иза којих је у великом броју случајева стајала федерална влада САД или пак војноиндустријски комплекс (Звијер, 2005).

ван стандардних оквира, а то је пре свега зависило од сарадње на релацији сценариста–режисер), али је важно са идеолошком равни имати на уму и њихову комерцијалну страну која нипошто није била запостављана.[41] При том су оба нивоа, како се бар чини, била у непрестаном и непосредном прожимању.

Економске калкулације „филмованих офанзива" могу се огледати и у чињеници да је у социјалистичкој Југославији жанр ратног филма (при чему се „филмоване офанзиве" могу одредити као подврста овог жанра) био један од најзаступљенијих. То се делом може објаснити и чињеницом да је југословенска држава као једини продуцент имала специфичне идеолошке захтеве (...) па су због тога партизански филмови били посебно фаворизовани (Шешић, 2006: 109). Ако би се ова тврдња мало заоштрила и ставила у упрошћен упоредни оквир, идеолошки захтеви које је имала социјалистичка држава могу једним делом бити оправдани управо њеном улогом главног финансијера, који је врло често био изузетно издашан приликом одобравања буџета за снимање филмова.[42]

Једноставније речено, онај ко даје материјална средства (тј. новац) поставља и правила игре. У кинематографском систему заснованом на тржишним критеријумима (холивудском, нпр.) главни финансијер има значајну контролу над процесом снимања филмова. Због те чињенице многи аутори су истовремено били и продуценти, како би на тај начин сачували своју уметничку слободу и аутономију.[43] За разлику од тога, у југословенском систему главни финансијер је била држава што јој је, следећи претходну логику, давало одређену дозу легитимности у постављању захтева. Овде се, наравно, не жели оправдати уплитање државе и комунистичке власти у процес прављења филмова, већ се само жели скренути пажња на напетости које су постојале, на комплексност проблематике, као и на релативно специфичан карактер кинематографске праксе у Југославији.

(Пре)заступљеност партизанских филмова била је такође и последица чињенице да такви филмови не би били прављени (бар не у толикој мери) да су доносили губитке. Сасвим добар пример за ту

---

41 Упркос својој важности, економски аспекти „филмованих офанзива" неће бити толико проучавани у књизи пошто је нагласак пре свега на идеолошком карактеру ових филмова.

42 Филмски критичар Милан Влајчић наводи да се „око филмова ломила велика пара", а да су посебно ратни спектакли били изузетно профитабилни и исплативи, те да је њихово снимање било врло економски уносно (ауторски разговор са М. Влајчићем обављен 3. јуна 2008. године).

43 Један од таквих је био и врло чувени и утицајни амерички аутор Стенли Кјубрик (*Stanley Kubrick*).

тврдњу може се пронаћи у разговору између Јосипа Броза Тита и екипе филма *Сутјеска*, на Брионима 14. априла 1972. године, након приватне пројекције. Директор тог филма Никола Поповић наводио је податке да је филм продат Јапану за 200.000 долара (поредећи то успут с продајом филма *Битка на Неретви* истој „муштерији“ за 135.000 долара) и неким афричко-азијским земљама за 440.000 долара, при томе тврдећи да ће за филм извући око два милиона долара сигурних пара.[44] Поповић затим изводи рачуницу о цени карте и могућој гледаности филма стижући до цифре од десет милијарди тадашњих динара.[45] Као што се види, исплативост филмова била је јасно изражена. Ово такође може потврдити и навод да су Титови спектакли били занатски узорни и врло брижљиво направљени, а, с друге стране, имали су популистички потенцијал (Павичић, 2001: 218). Управо им је тај популистички потенцијал, тј. привлачност за шире друштвене слојеве, осигуравао више него сигурну зараду, како на домаћим, тако и на страним тржиштима.

Привлачност и (пре)заступљеност тих филмова, поред комерцијаног аспекта, откривале су и њихов значај у ширем социјалном контексту који би се махом односио на свакодневицу. Предраг Ј. Марковић наводи да су током шездесетих година филмови (као и одлазак у биоскоп) представљали најомиљенију забаву запослених Београђана (Марковић, 1996: 437). Када би се овај Марковићев налаз у одређеној мери уопштио, могло би се претпоставити да је Београд као главни град имао и још неке друге садржаје за испуњавање слободног времена и забаву, док је у осталим (и много мањим) срединама углавном биоскоп вршио ту функцију. Овде је згодно навести податак да су гужве у биоскопима и око њих, и јагма за картама биле уобичајена појава све док телевизија није преузела улогу најутицајнијег медија (Милорадовић, 2002: 104), што сасвим јасно говори да је публика била и више него заинтересована за филмска остварења и њихове пројекције. То, такође, показују и конкретни подаци јер је до краја 1948. године било укупно 841 стални и 79 покретних биоскопа (што је више него двоструко у односу на период до 1939. године), а само те, 1948. године биоскопе су посетила 58.260.863 грађанина (цит. према Милорадовић, 2002: 100). Наведено би требало довољно да говори о популарности филма како код народа, тако и код владајуће врхушке. Осим тога, треба рећи да однос југословенских комуниста према филму није био нарушен ни у годинама чврстог етаблирања њихове власти јер је филм, генерално гледано, био „институционално позициониран као водећи медиј популарне културе у социјализму“ (Тодић, 2006: 80).

44 Архив Ј. Б. Тита, КПР II–2/552.

45 *Исто*.

Таква ситуација је била врло карактеристична за период до појаве и ширења телевизије (што је био процес које је доста „стидљиво" уследио крајем шездесетих), када је од других масмедијских садржаја постојао још само радио, и то с једном станицом. Због тога, може се претпоставити да су партизански филмови (наравно, и не само они, јер су била популарна и холивудска остварења) били врло чести у свакодневном животу људи, поготово у сегменту који је везан за слободно време и доколицу.[46] Самим тим, конкретно, ратни спектакли су, може се претпоставити, представљали врсту латентне и посредне идеологизације умотане у обланду забавних (лаких) садржаја јер је комерцијални наративни филм (коме су припадали и ратни спектакли), као особен продукт масовне културе, био везан, као што је већ напоменуто, углавном за доколицу и слободно време.

У том смислу, може се рећи да су идеолошка значења у тој равни пласирана на индиректан начин, с обзиром на то да, условно речено, није била у питању непосредна индоктринација, као што би то био случај с различитим партијским скуповима и другим сличним пригодама, који су се углавном завршавали читањем или цитирањем Карла Маркса и његових следбеника и истомишљеника. Овде је реч пре свега о виду популарне забаве, који је био богат идеолошким значењима, али она нису била толико упадљива и назочна, већ су у одређеној мери била маскирана самом природом медија (филмског) путем којег су преношена. Дакле, „популарна" природа филмског медија у знатној мери је условљавала и његову не претерано захтевну рецепцију, што је даље имплицирало и релативно лако усвајање садржаја које је дати филм емитовао.

Из те перспективе могло би се рећи да су југословенски ратни спектакли у одређеној мери били у склопу онога што је Луј Алтисе (*Louis Althusser*) назвао државним идеолошким апаратима. Ову синтагму Алтисе је користио за различите друштвене институције (школа, породица, религија, правна сфера, синдикати, информациона сфера, култура) које, по њему, подучавају „умећу", али у облицима који осигуравају потчињавање владајућој идеологији, или овладавање њеном „применом" (*Althusser*, 1979: 81). Чини се да није прејако рећи да су ратни спектакли, у том погледу, били и више него истакнути у подучавању на који је начин идеолошка матрица југословенских комуниста требало да се усваја, како се према њој требало односити и како је њене главне тековине требало примењивати

46 Почетком шездесетих (...) гледање филмова је најомиљенија активност градског становништва у доколици (Мереник, 2007: 719), док се за декаду раније може рећи да су корзо, биоскоп и игранка са живом акустичном музиком били кључни појмови забаве (...) у Србији (Драгићевић-Шешић, 2007: 737).

и чувати. Следећи даље Алтисеа, који на једном месту напомиње да државни идеолошки апарати означавају известан број стварности које се непосредно показују посматрачу (*Althusser*, 1979: 88), може се рећи да су филмоване офанзиве градиле своју спектакуларну ратну „стварност“ која се, опет, може посматрати као представа стварности Другог светског рата у целини (из визуре југословенских комуниста, наравно). Оваква конструкција филмске слике рата омогућила је да се, поред његовог званичног приказа на посредан начин, изврши и, условно речено, апологија социјалистичке идеје, уз истовремено пласирање пожељних вредносних образаца које је систем репродуковао и „неговао“.

3.1. Апологија социјалистичке идеје путем филмске слике

Апологијска раван филмованих офанзива (углавном упакованих у форму ратних спектакла) која је била усмерена у правцу социјалистичке идеје може се пратити путем начина на које су они осмишљавали и инсценирали неке од базичних идеолошких аспеката југословенског социјализма. Изабране инстанце за које се може рећи да су градиле идеолошки мозаик југословенских комуниста обухватају представљање Другог светског рата, слику непријатеља и приказивање три стуба режима – Тита, Партије и партизана. Поред тога, такође су укључени и начини визуелног конципирања социјалистичког југословенства, мартиролошки обрасци, затим поједини класни обрасци који се односе на приказивање различитих друштвених слојева, као и специфични родни обрасци под којима се подразумевала типична конструкција слике жене у социјализму. Дакле, поменути елементи за које се претпоставља да чине окосницу идеолошког система социјалистичке Југославије биће посматрани искључиво кроз визуру ратних спектакла, при чему ће се посебно пратити начини њиховог филмског конструисања. Поред тога, њихов филмски третман везиваће се за одређена, тада актуелна, друштвено-политичка струјања како у земљи, тако и на глобалнијем плану, али ће се такође имати на уму и историјски контекст на који су се ти филмови односили.

3.1.1 Други светски рат

Други светски рат је био прекретница за југословенске комунисте јер им је, између осталог, омогућио самостално конституисање државе према сопственим начелима и вишедеценијско одржавање на

власти. Самим тим, сукоб је имао посебан статус како у колективном, тако и у службеном поретку сећања. У званичним документима КПЈ и СКЈ Други светски рат је, пре свега, поиман као социјалистичка револуција па тек онда као Народноослободилачка борба (НОБ). Поистовећивање Другог светског рата са социјалистичком револуцијом вероватно је било у функцији стварања директне паралеле на линији Октобарска револуција – Други светски рат – светска социјалистичка револуција. Наиме, идеја о светској социјалистичкој револуцији, коју Франсоа Фире назива изворним митом, подразумевала је да, слично ланчаној реакцији, након Октобарске револуције крене талас револуција истог карактера и у осталим деловима света и да се на тај начин успостави глобални социјалистички поредак.[47]

Самим тим, оваква перспектива може лако створити утисак да је избијање Другог светског рата на простору Југославије заправо инспирисано великим Октобром (и да је у том смислу оно део светске социјалистичке револуције),[48] а да је тек на другом месту био отпор фашистичком окупатору, који није био искључиво карактеристичан за тадашњу Југославију (иако је у њој био јачи и организованији него у великом броју других земаља). У том смислу, поједини аутори сматрају да је главни циљ подизања устанка југословенских комуниста био управо потпомагање ратних напора СССР-а у борби против Трећег рајха (Димитријевић, 2006: 15). То и не мора изгледати толико необично пошто су везе између тада прве земље социјализма и југословенских комуниста биле изузетно чврсте и дубоке. Та чињеница је додатно могла олакшати поређење Другог светског рата са октобарским превратом, па у крајњој мери и са светском социјалистичком револуцијом, што је овом великом светском сукобу осигурало високо место на идеолошкој лествици круцијалних догађаја.

47 Фире наводи да како се социјалистичка револуција из СССР-а није проширила на друге земље, овај мит је већ крајем 1924. године напуштен окретањем изградњи социјализма у „једној јединој земљи“ (Фире, 1996: 172). Али и поред тога, Октобарска револуција је и даље представљала „нулту тачку“ социјалистичке државотворне идеје, што могу потврдити и највећи масовни спектакли организовани у СССР-у управо у част Октобарске револуције (Тодић, 2006: 35). Ово свакако није био изузетак ни у социјалистичкој Југославији, мада се може претпоставити да је након раскида са СССР-ом у Југославији централно место заузео Други светски рат, представљајући на тај начин југословенску верзију совјетског Октобра.

48 Мада, са оваквим паралелама не би требало претеривати јер је на седници Политбироа ЦК КПЈ, одржаној у Фочи почетком априла 1942. године, напуштено „схватање о светској револуцији у оквирима Другог светског рата“ (Петрановић, 1988: 185).

„Висок пласман“ Другог светског рата може се потражити и у чињеници да је НОБ била „средишњи утемељитељски мит на којем је изграђена нова послератна влада коју је предводио Тито“ (*Goulding*, 2004: 12). На тај начин НОБ се може посматрати и у склопу космогонијских митова, као узвишени догађај који је означавао симболички, али и стварни почетак политичке егзистенције једне државе. Таква, донекле специфична, природа Другог светског рата створила је од њега бедем који се најчешће међу првима постављао у одбрани социјалистичке идеје. Поред тога, може се рећи и да је „легитимитет нове власти (...) почивао на симболизацији и алегоризацији револуције“ (Тодић, 2006: 66), па управо због тога не би требало да изненађују каснија многобројна, најчешће уметничка „оживљавања“ овог догађаја.

Веома велика симболичка важност Другог светског рата, између осталог, може се огледати и у многобројним партизанским филмовима, што може у одређеној мери потврдити навод да су филмови о Другом светском рату били опсесивна тема југословенске послератне кинематографије (Марковић, 2007: 45). Бројност и дуготрајност оваквих филмских остварења, такође, могу показивати и жељу државног врха (који је био главни финансијер свих партизанских, али и осталих филмова) да се тај кључни догађај непрестано оживљава и на тај начин што дуже очува у колективном сећању. У том смислу, за партизанске филмове се може рећи да су у знатној мери допринели „конзервирању“ Другог светског рата непрестаним инсценирањем тог сукоба. Међу многобројним филмовима ове врсте, веома су интересантне филмоване офанзиве у форми ратних спектакла јер су се преко њих можда и најупечатљивије одражавале епске размере Другог светског рата.

Монументалност „филмског рата“ у спектаклима социјалистичке Југославије може се пратити на два нивоа. Први ниво је, условно речено, динамичка раван слике у којој је рат представљен искључиво путем борбе, при чему је динамика сукоба подразумевала неколико нивоа спектакуларности. Ту су, као прво, масовне сцене борбе између људи (непријатељских страна) у којима је учествовао изузетно велики број статиста, који су само својим присуством стварали спектакл по себи, будући да је масовност један од кључних елемената спектакла. У филму *Битка на Неретви* неколико сцена знатно се истиче бројем људи који у њима учествује.[49] Једна од њих је смештена

49 У том филму је према појединим тврдњама било око седам хиљада статиста (Динко Туцаковић: „Највећи подухват у првом веку филма: *Неретва*“, *Време*, бр. 469, 1. јануар 2000).

на почетку филма, и у њој је на врло помпезан начин приказан директан сукоб партизана и Немца, при чему је видно наглашена бројност учесника и једне и друге стране.

Наредна масовна сцена показује напад здруженог непријатеља на партизанску војску. У овој сцени, као и у претходној, присутан је изузетно велики број људи који својом глумом симулирају хаотичан ратни сукоб. Последња наведена сцена из поменутог филма односи се на сукоб четника и партизана при крају филма, у којој четници на коњима, спуштајући се са брда, јуришају ка партизанима који их изненађују нападом из заседе, после чега се борба распламсава.



Слика 1. Напад четника у филму *Бишка на Неретви*

Сукоб партизана са четницима врло је упечатљив и у филму *Ужичка рейублика*, нарочито у масовној сцени борбе на обронцима планина у којој четници нападају партизане. У овом филму партизани се сукобљавају и с Немцима, што је врло упечатљиво приказано у сценама при крају филма, када партизани покушавају да зауставе надирање Немаца ка њиховој слободној територији.

Борба партизана против Немаца „прса у прса" доста је „раскошно" приказана и у *Козари*, а у *Иіманском маршу* прво Немци и усташе нападају партизане, затим сви „ударају" по њима тако да се, за гледаоца, ствара једна релативно хаотична слика рата, која сама за себе није умањивала спектакуларност. Занимљив приказ борбе може се видети у *Сушјесци* у сценама директаног сукоба Немаца и партизана на брду, а масовне сцене борбе „прса у прса" снимане су камером из руке. Коришћењем ове технике вероватно се желела постићи што већа веродостојност у портретисању рата, с обзиром на то да се такав начин снимања најчешће користи када се жели дати што реалнији приказ одређене ситуације. Када се ово каже, не

мисли се на реалност у смислу истинитости, иако је овај филм (али и сви остали поменути) претендовао да буде историјска хроника, већ се мисли на што јачи утисак о стварности, који би такав начин снимања изазвао код гледаоца. Поред тога, снимање камером из руке подразумева и субјективнији прилаз филмској материји, па се овде може тражити и супротност између монументалности рата и његовог нешто личнијег доживљаја. На тај начин рат није у потпуности остао смештен у митским висинама, већ му је давана и једна хуманија димензија.

Поред сукоба људи, рат је на нивоу филмског спектакла филмованих офанзива представљен и преко, условно речено, сукоба механизација. Под оваквим видом конструисања ратног сукоба мисли се пре свега на приказивање зараћених страна код којих у првом плану нису људи, већ војна машинерија (која услед честог приказивања као да из статуса објекта прелази у статус субјекта). Приликом „механизованих сукобљавања“ у филмованим офанзивама, углавном су приказиване немачке махом тенковске дивизије на једној, и партизанска артиљерија на другој страни.

Такав вид приказивања борбе веома је упечатљив у *Ужичкој републици*, где су често коришћене сцене тенковских напада Немаца, које су врло упечатљиве када немачки тенкови буквално пролазе кроз куће потпуно их рушећи уз уништавање готово читавог села. Исти филм обилује и сценама напада партизана на немачке тенковске дивизије. Партизанска артиљерија је жестоко „тукла“ по немачким оклопним јединицама и у *Бици на Неретви*, а сукобљавање двеју страна на сличан начин је приказано и у *Сутјесци*.



Слика 2. Немачка војска се спрема за напад у филму *Ужичка република*



Слика 3. Партизанска артиљерија у филму *Битка на Неретви*

Кад је у питању механичка раван сукоба, требало би поменути и врло често коришћење сцена авионских напада које су биле карактеристичне за готово све филмоване офанзиве.[50] Занимљиво је да ниједан од поменутих филмова није био лишен сцена у којима се види неколико немачких авиона који уз злокобан звук мотора нападају своје жртве. Ове сцене су врло импресивне у *Бици на Неретви* јер су снимљене из екстремног горњег ракурса, па се акција немачких авиона посматра из птичје перспективе. Сцене авионског бомбрадовања, поред тога што су на индиректан начин наглашавале величину сукоба и доприносиле његовој монументализацији дајући му једну димензију више, наглашавале су и контраст између зараћених страна пошто је у већини случајева приказано како немачки авиони нападају циљеве који нису војни.

Тако је у *Бици на Неретви* приказано како авиони бомбардују децу која уче у школи, као и рањенике који се повлаче, а и у другим филмовима такође је приказано како немачки авиони атакују на

50 Било би интересантно када би се могло доћи до података да ли је током Другог светског рата, а посебно у оних седам офанзива Вермахт заиста у толикој мери користио авијацију, или је то, пак, била слободна интерпретација филмских стваралаца која је, може се претпоставити, с једне стране, била у служби стварања што убедљивије и „раскошније" слике рата, а, с друге, у наглашавању апсолутне надмоћи непријатеља, чиме је победа над њим додатно добијала на тежини. Према појединим изворима, немачка војска јесте користила авионску подршку и ваздушне снаге у биткама на Козари и Сутјесци (*Hoare*, 2006: 272, 340), при чему је број авиона у другој бици био око 150 (*Енциклопедија Југославије VI*, 1965: 472; Петрановић, 1988: 253). Исто тако, IV непријатељску офанзиву је помагала немачка, италијанска и домобранска авијација са око 12 ескадрила (*Енциклопедија Југославије II*, 1956: 587), а Немци су користили авионе и приликом десанта на Дрвар. Ови историографски подаци показују да су против партизана углавном коришћени авиони, али оно што и даље остаје дилема јесте да ли је то било баш у ономикој мери како је сугерисано филмском сликом спектакла.

цивилне циљеве, а знатно мање на супарничку војску. Такво приказивање је, између осталог, потенцирало величину партизанског отпора, али и супротност између једних и других која је била у функцији стварања што јасније слике о великој победи над знатно јачим непријатељем. На тај начин се такође посезало и за старом митском формулом о сукобу Давида и Голијата, при чему нису остављене апсолутно никакве недоумице о томе ко је заузимао коју страну у једној класично манихејској подели.



Слика 4. Авионски напад у филму *Ужичка република*

Када су у питању сцене борбе (независно од тога да ли је реч о људима или механизацији), за њих су посебно карактеристичне две ствари. Прва је да су углавном све снимане у тоталу и полутоталу, што су били поступци који су у знатној мери доприносили стварању монументалне перспективе. Ти кадрови су омогућавали добар преглед величине збивања која је, сама по себи, била врло импозантна. На тај начин, импозантност приказивања борбе у тоталу и полутоталу омогућила је и да се, поред стварања величине збивања у физичком смислу, гради и величина приказиваног догађаја у симболичком погледу.

Поред коришћења технике филмског тотала, у сценама борбе у великој мери користили су се и специјални и пиротехнички ефекти. Ови потоњи су били оличени у многобројним експлозијама, што је требало сликом и звуком да заокружи комплетнији приказ рата. Бројне и врло упечатљиве експлозије карактеришу филмове *Битка на Неретви* и *Сутјеска* најчешће током сукоба непријатељских страна, док је у филму *Ужичка република* партизанска саботажа у виду експлозије складишта муниције била врло уверљива и занатски добро урађена. Имајући то на уму, може се рећи да су све ове експлозије биле у тројакој функцији конструкције спектакла као таквог, наглашавања догађаја који се приказује и његове важности у ширем смислу, као и стварања што јачег утиска реалности.

Други велики ниво монументалне кодификације рата могли бисмо назвати статичком равни, и она би подразумевала приказивање масовног присуства, али и кретања великог броја људи. За такав начин грађења спектакла карактеристична је пре свега бројност статиста присутних у оквирима филмског кадра. На почетку филма *Битка на Неретви* кадар приказује како поцепане ципеле иду кроз блато, да би онда камера полако швенковала на дугу колону партизана којој се не види ни почетак ни крај. У истом филму су неколико пута приказиване и сцене у којима се виде непрегледне колоне људи (партизана и рањеника) „разбацане" по брдима и обронцима планина.

У том филму такође су приказане и дуге колоне Немаца које су својом бројношћу сугерисале њихову премоћ. Поред њих, и други непријатељи су приказани у великом броју као што су, рецимо, сцене које приказују долазак Италијана на ратиште, али и посебно упечатљив скуп четника непосредно пре напада на партизане. Непријатељ је на сличан начин (многобројност, премоћ) приказан и у филму *Козара*, с том разликом што је филмска слика углавном фокусирана на Немце. У истом филму, на монументалан начин приказани су и збегови људи који су били последица управо немачких дејстава.



Слика 5. Збег сељака пред нападима непријатеља у филму *Козара*

С друге стране, филм *Десант на Дрвар* приказује слике организованог и донекле безбрижног живота у Дрварској републици, што само по себи не представља посебан вид спектакла, али у одређеној мери илуструје, условно речено, друштво у малом и у филму је представљено као нека врста авангарде ономе што ће уследити кад се рат заврши. На сличан начин је приказано и функционисање Ужичке републике у истоименом филму, а из перспективе спектакла веома је занимљива прва сцена на почетку филма у којој се види како Немци улазе у град тенковима и стају на раскрсници, при чему тај кадар траје неколико секунди. У овом филму такође се може видети и не-

колико сцена које приказују мноштво мртвих партизана расутих на све стране, што, поред величине њихове жртве (о чему ће више бити речи у наставку књиге), на помало бизаран начин као да представља и делове сценографије.

Донекле слично „сценографско решење“ могуће је видети и у *Сутјесци* (с том разликом што нису у питању мртви партизани, већ живи Немци), када немачки официри возећи се авионом гледају које су им све јединице на располагању, при чему се у кадру из горњег ракурса види немачка војска широко распоређена по планинским врлетима. Поред Немаца, исти филм обилује и сценама партизанских колона расутих по планинама. Иначе, приказивање партизана у монументалним пропорцијама, било у борбеном или неборбеном маниру, карактеристично је за све ратне спектакле. Могло би се чак рећи да је такав начин приказивања био један од задатака готово свих партизанских филмова (или бар оних који су били конципирани у форми спектакла).

Одређени степен глорификације партизана (не толико у епским размерама) може се запазити и у филму *Игмански марш*, и то у сценама које прате формирање и смотру Прве пролетерске бригаде. Приказ овог историјског догађаја у поменутом филму је, може се рећи, подељен у три етапе. У првој, камера из полутотала показује (швенкује) долазак и окупљање партизана из различитих крајева, приказујући њихову бројност и етничку разноврсност. Затим видимо како врховни командант Ј. Б. Тито (Лазар Ристовски) војнички поздравља партизане, при чему га камера „клизећи“ прати, да би се онда из нормалне перспективе (посматрајући иза Титових леђа) приказао знатан број партизана који је сачињавао поменуту бригаду. И последња етапа се састоји из сцене у којој се види одлазак партизана из Руда (места смотре и оснивања), при чему је врло упечатљива управо та одлазећа партизанска колона чији се крај губи у дубини кадра.

Такав филмски третман у одређеној мери демитологизује осликавани историјски догађај, јер га приказује у релативно уобичајеним и стандардним пропорцијама (иако је стварна, али и симболичка важност поменутог догађаја била изузетно велика), без неких специјалних ефеката, нити посебних углова камере који би нагласили симболичку величину партизанске војске и њеног врховног команданта. С друге стране, међутим, може се приметити извесна романтизација целог догађаја, поготово у последњој сцени када кадар испуњава готово бескрајна партизанска колона која одлази у борбу.

Статички ниво филмске конструкције спектакла (који није укључивао динамику борбе) најчешће се користио техником приказивања

која је подразумевала употребу филмског тотала. На тај начин се индиректно величао Други светски рат јер су се путем таквих сцена преламале величина и монументалност тог сукоба, при чему су се уједно потенцирале и његове готово митске димензије. Може се, дакле, рећи да су оба нивоа спектакуларности (и статички и динамички) подједнако доприносили стварању апотеозног оквира у који се смештао тако важан догађај. Штавише, такав начин конципирања био је директно пропорционалан значају који је тај догађај имао у идеолошком миљеу југословенских комуниста.

Међутим, осим посредне глорификације која се вршила путем конструкције филмске слике рата као спектакла, у анализираним филмовима запажа се и директно истицање његовог значаја. То је посебно изражено у филму *Пад Италије*, и то у две упечатљиве реплике. Прва је изговорена у сцени у којој партизани смењују свог команданта због лоше организоване одбране од непријатеља, при чему му отворено замерају да је „револуција (...) изнад личних ствари, а он јој је окренуо леђа". Друга реплика, која је имала још јачи емотивно-идеолошки набој, везана је за крај филма, када осуђеног команданта кажњавају стрељањем, уз поносан усклик егзекутора „револуција је изнад свега!".

Овим двема паролама сасвим јасно је наглашен значај Другог светског рата, уз истовремено напомињање (и опомињање) на који се начин треба односити према догађају који заузима централно место у идеолошким темељима југословенског система. Поред тога, индикативно је приметити да се у оба случаја не говори ни о светском ни о ослободилачком рату, већ о револуцији.

На том примеру се можда може најјасније уочити претпоставка, изнета нешто раније у раду, о идентификацији Другог светског рата на простору тадашње Југославије са социјалистичком револуцијом у целини. На тај начин се Другом светском рату даје ореол прекретачког и утемељитељског догађаја (што он за југословенске комунисте и јесте био) и уједно му се, на одређен начин, одузима глобални карактер који је поседовао, јер се као револуција смешта у „локални" идеолошки дискурс југословенских комуниста. Ово даље може имплицирати и повезаност са совјетским Октобром, јер су оба догађаја (Други светски рат и Октобарска револуција) означавали почетак политичке егзистенције два идеолошки блиска система.

Дакле, чини се да се у филмованим офанзивама може пратити конструкција целокупног Другог светског рата упркос чињеници да су ти филмови екранизовали засебне догађаје из тог сукоба. Свака филмована офанзива, приказана преко матрице ратног спектакла,

могла је врло лако у тој визуелној комплексности оваплотити и читав рат. Поистовећивање са светским сукобом још је уверљивије када се посматрају све филмоване офанзиве заједно. Чак би се можда могло рећи и да је седам филмованих офанзива конструисало једну особену слику рата, јер је управо приказивање тих, за југословенски систем круцијалних догађаја у потпуно монументалном коду и њихово сагледавање у целини, омогућило употпуњавање слике рата на филмском екрану. Истовремено, спектакуларан начин инсценирања ратних „епизода“ посредно, али чини се и врло ефектно, наглашавао је важност тих догађаја у симболичком смислу.

3.1.2. Непријатељ

Поред апотеозе Другог светског рата, још један врло битан аспект комунистичке идеологије јесте концепт непријатеља. Овај концепт није искључиво карактеристичан за идеологију југословенских комуниста, већ је једна од универзалнијих „ставки“ готово сваког идеолошког система. Карл Шмит (*C. Schmitt*) тако сматра да се све политичке радње и мотиви могу свести на разликовање *пријатеља* и *непријатеља*, а ова дистинкција у политичкој сфери у потпуности одговара разликовању добра и зла у моралној равни или лепог и ружног у естетској (Шмит, 1995: 40). На тај начин, концепт непријатеља израња као својеврсна суштина политичког (јер се целокупна политичка сфера своди на њега) и, може се рећи, нешто без чега један идеолошки систем не би ни могао да постоји. Ово наглашава и сам Шмит, наводећи да престанак разликовања пријатеља од непријатеља директно условљава и престанак политичког живота уопште, као и постојање државе (Шмит, 1995: 58, 60).

Таква прилично искључива тврдња поставља непријатеља на пиједестал врховних политичких субјеката у идеолошком систему, пошто само његово постојање условљава и постојање самог система. Нешто блажа варијанта претходне тврдње може се наћи код америчке теоретичарке Сузан Бак-Морс (*Buck-Morrs*) која, у великој мери следећи Шмита, такође придаје велику важност концепту непријатеља у оквиру идеолошког система, наглашавајући да је дефинисање непријатеља истовремено и дефинисање колектива (Бак-Морс, 2005: 12). Ова тврдња упућује на то да одређена држава у великој мери почива на претпоставци о постојању непријатеља, па самим тим концепт непријатеља представља једну од важнијих тачака дистинкције у односу на коју одређени колектив гради слику о себи. Приликом овог процеса обично се непријатељу приписују лоше и непожељне

особине, при чему колектив истовремено бива ослобођен од њих. Из тога следи да слика непријатеља у знатној мери помаже и грађењу идентитета одређеног колектива. Иста теоретичарка такође наглашава да нестанак непријатеља прети да разори колектив (Бак-Морс, 2005: 17). Према томе, нестанком непријатеља колектив губи једну од основа диференцијације пошто више нема могућност конфронтације у односу на другог.

За идеју непријатеља такође је врло битна још једна ствар коју посебно наглашава Карл Шмит, а она се односи на то да је реч искључиво о јавном непријатељу, тј. да он може бити само одређена скупина људи или читав народ (Шмит, 1995: 41–42). У том смислу, Шмит подвлачи јасну разлику између *inimicus*-а , што је нека врста (нелегитимног) приватног непријатеља, и *hostis*-а који представља аутентичног политичког непријатеља. *Hostis* је, дакле, тај кохерентни субјект који представља непријатеља у пуном политичком значењу те речи, и самим тим подразумева да се против њега може повести рат, као потпуно легитиман поступак, јер „рат је само крајња реализација непријатељства“ (Шмит, 1995: 45). На тај начин, неминовност рата као јединог средства преко којег се може „комуницирати“ с непријатељем у потпуности је артикулисана и његова извесност не може бити доведена у питање. Поред успостављања рата као легитимног средства, можда би се могло рећи да постојање непријатеља легитимизира и постојање колектива управо у смислу правдања угрожености од непријатеља, а можда је још важније да у знатној мери легитимизира и политичке поступке тог истог колектива (при чему је рат само један од њих). Дакле, концепт непријатеља искрсава као нужна „ставка“ приликом конституисања идеолошко-политиког бића одређеног колектива, па због тога се „неговање“ идеје непријатеља чини нужним за опстанак колектива.

Слика непријатеља у југословенским филмованим офанзивама била је центрирана, пре свега, око оних групација против којих су се партизани борили током Другог светског рата, док су различити „непријатељски елементи“, које је комунистички режим током свог владања врло јасно маркирао,[51] углавном индиректно (и наравно, не-

51 Следећи литературу, могло би се идентификовати неколико већих непријатељских групација којима су југословенски комунисти били посебно „наклоњени“. Међу тим формацијама налазе се информбировци, затим некомунистички елементи као црква, западни агенти, кулаци и остаци предратних политичких странака, као и „национализам“, али и различити спољни непријатељи који су били и на Истоку и на Западу (Милосављевић, 1996: 402–403). Овом врло разноврсном списку могу се додати и различите системске тенденције које су етикетиране као непријатељске, а у појединим историјским периодима снажно су

гативно) приказани или, пак, само узгред критиковани. Што се тиче непријатеља чија је филмска слика била сасвим манифестна, може се рећи да она у највећем броју случајева није остављала превише недоумице у погледу свог (негативног) карактера. Но, и поред тога, у конституисању те слике приметно је одређено нијансирање, што је, како се чини, с једне стране, било последица чињенице да непријатељ није био хомоген, док је, с друге, било одраз одређених друштвених и историјских околности.

3.1.2.1. Немци

Најјачи непријатељ с којим се сусрела партизанска војска јесу немачке окупационе снаге. Оно што се прво запажа приликом посматрања слике Немаца у свим филмованим офанзивама јесте њихово приказивање кроз оклопну механизацију и деловање авијације,[52] а сцене за које је ово било карактеристично постоје у готово свим филмованим офанзивама. Оваква, донекле дехуманизована слика Немаца није била потпуна, јер су приказивани и немачки војници, и то увек у изузетно великом броју. Чини се да у овом сегменту није било превише претеривања јер је број немачких војника у већини офанзива био далеко већи од броја партизана. Ово је врло карактеристично за прве године рата, када је партизански покрет био у зачетку. На пример, приликом II непријатељске офанзиве однос између војника сила Осовине и партизана отприлике је био око 30.000–35.000 : 5.000 (*Hoare*, 2006: 185), док је према истом извору у III офанзиви тај однос био око 40.000 : 3.500 (стр. 272). Непријатељска војска је била бројна и у бици на Сутјесци (V офанзива), при чему је њихов број знатно варирао у зависности од извора, а износио је између 117.000 (*Енциклопедија Југославије VI*, 1965: 472) и 127.000 (*Hoare*, 2006: 340). Међутим, како је рат трајао, тако се и партизанска војска омасовљавала па је тако приликом немачког десанта на Дрвар однос снага био знатно изједначенији него у претходним годинама и износио је 20.000:16.000 (*Енциклопедија Југославије III*, 1958: 105) у корист Немаца.

прожимале југословенски социјалистички систем (либерализам, бирократизам, технократизам и сл.).

52 Такав визуелан третман немачког непријатеља одговарао је стварној историјској перспективи, јер су немачке снаге заиста користиле оклопну механизацију и авијацију у борбама на територији касније социјалистичке Југославије. Међутим, питање је да ли је то било баш у толикој мери као што је сугерисано филмском сликом, или је такав начин приказивања био у служби, као што је раније напоменуто, непосредног величања партизанске борбе и победе.



Слика 6. Немачка војска у филму *Ужичка република*

Врло занимљива слика Немаца дата је у неколико сцена у филму *Сутјеска* када су приказани с леђа (окупљени око запаљених ватри, док се чује немачка ратна песма), при чему се камера фокусира искључиво на њихове шлемове. Ово је вероватно требало да нагласи њихову безличност, нарочито стога што се наизменично са овим сценама приказују и партизани, и то посебно њихова лица снимана из доњег ракурса. На тај начин је, чини се, још више наглашен безлични карактер немачке војске, јер се као њихова супротност приказује партизанска војска као скуп забринутих, али и узвишених индивидуа. У филму *Ужичка република* на сличан начин је „скројена" слика Немаца као прилично безлична и дехуманизована, што је постигнуто њиховим приказивањем у сивим и загаситим тоновима. Такав начин приказивања немачких војника односио се и на официрски кадар, који је, поред тога, у већини филмова истовремено осликан као углађен, али и као хладан и уштогљен.

Таква релативно уопштена слика Немаца допуњена је и конкретним негативним аспектима, који се, условно речено, могу окарактерисати као латентни и манифестни. Латентно негативна карактеризација немачког непријатеља односила се пре свега на ниво филмског дијалога. Тако, на почетку *Битке на Неретви* у немачком штабу наводе наређење фирера: „Хитлер је наредио: без милости! Не хватајте заробљенике", при чему се истовремено говори да је то рат против партизана, цивила и деце. Исто тако, у *Козари* се на почетку филма чује немачко саопштење да се за уништење партизана никакве мере не могу назвати драстичним, док се у *Ужичкој републици* чује глас наратора који говори да Немци врше крвав терор, а такође је у филму приказана и сцена у којој немачки генерал наводи Хитлерово наређење да „не треба штедети ни жене ни децу". Поред тога, у *Десанту на Дрвар* може се видети сцена у којој два немачка официра причају о падобранском батаљону који шаљу да ухвати Тита, а који је састављен искључиво од кажњеника и криминалаца. Овај дијалог између два официра, у извесној мери, говори о карактеру немачке војске,

и то посебно о оном делу који је био ангажован против партизана. Све описане филмске сцене на индиректан начин, путем наративне равни, конституишу врло негативну слику Немаца и њихове војске, било да је у питању њен карактер или поступци које је чинила.

Међутим, поред тога, приметно је и много директније и отвореније портретисање немачког непријатеља као лошег. Посебно брутаалан приказ Немаца дат је у *Сутјесци* и у *Ужичкој републици*. У првом филму, на почетку иде сцена у којој камера из доњег ракурса снима немачке војнике и њихове опасне псе, чиме се директно наглашавао њихов (немачки) зли карактер. У наставку филма, безобзирност немачке војске центрира се управо око поменутог мотива. Наиме, у једној сцени немачки пси растржу младог партизана који је претходно везан за дрво, док у другој Немци пуштају псе на рањене партизане.



Слика 7. Немци и њихови пси у филму *Сутјеска*

Та два примера врло отворено и недвосмислено показују какав је био партизански непријатељ. Поред тога, у истом филму о карактеру непријатеља доста говори и сцена у којој човек моли Немце да му не убију сина (јер су му убили већ три), него да убију њега, али Немци убијају управо сина, а њега остављају у животу. Суровост Немаца експлицитно је приказана и у *Ужичкој републици*, и то у врло потресној сцени у којој Немци смештају групу људи у дрвену цркву коју потом спаљују. Такође, исти филм обилује сценама у којима Немци вешају људе и спроводе масовна стрељања становништва. Сличан начин деловања непријатеља приказан је и у *Десанту на Дрвар*, када Немци окупљају народ да би сазнали где се крије Тито, а када не добију тражене информације, брутално га стрељају.[53]

53 За такву слику Немаца може се рећи да у већој мери није била филмска конструкција, пошто су камере падобранаца, који су у бици извршили десант, забележиле да су људи које су Немци испитивали умирали један за другим не рекавши ништа, што је дало времена да се Врховни штаб и савезничке војне мисије евакуишу (цит. према Милорадовић, 2002: 99–100). Исти извор наводи да је операција Немаца у Дрвару вођена с крајњом одлучношћу и суровошћу, при чему су немачке десантне снаге имале наређење да све заробљене партизане одмах

Осим на тај начин, бруталност немачког непријатеља приказана је и на особен, и већ поменут начин, а то је деловање авијације готово искључиво на цивилне циљеве. У *Бици на Неретви* авиони бомбардују децу у школи и рањенике, у *Козари* атакују на људе у збегу, у *Десанту на Дрвар* циљеви бомбардовања обично су били жене, деца, старци, рањеници и болесници, при чему су последњи жртве авијације и у *Сутјесци* и у *Ужичкој републици*. На тај начин се врло упечатљиво, али суптилно, појачавала суровост Немца, јер је врло јасно и отворено наглашен контраст између надмоћнијег непријатеља (који уз то напада с висина) и потпуно немоћних прогоњеника.

Негативна слика Немаца је различитог интензитета, при чему је слабији интензитет карактеристичан за филмове из шездесетих (*Козара*, *Десант на Дрвар*, *Битка на Неретви*), а јачи за остварења из седамдесетих година (*Сутјеска*, *Ужичка република*), с тим што су у *Паду Италије* и *Игманском маршу* Немци знатно мање присутни него у претходно поменутим филмовима. За негативну слику Немаца може се претпоставити да је у одређеној мери била грађена на чињеницама да је немачка војска била окупаторска и да је извршила велики број злочина, али исто тако ова слика може бити и последица релативно раширених антинемачких стереотипа у југословенском друштву.

С друге стране, разлози за „мекши" третман Немаца могу бити различити, од сасвим практичних до дневнополитичких или идеолошких. Тако, када су у питању практични разлози, треба имати на уму да су „шездесете године прошлог стољећа (...) доба првог вала масовног туризма кад се повијесни непријатељи претварају у добродошлу туристичку клијентелу" (*Jambrešić Kirin*, 2006: 173). Такође, ако су аутори појединих филмова имали амбиције да у одређеној мери буду присутни и на страним тржиштима (у овом случају на немачком), разумљиво је претпоставити да ће њихова верзија непријатеља (који је у тренутку реализације филма постао заправо муштерија) бити блажа и не толико критички изоштрена. Поред тога, слику немачке војске могли су да обликују и одређени копродукцијски аранжмани, као што је било у случају *Битке на Неретви*, у чијем су продуцирању учествовали и партнери из Немачке.

Уз све наведено, може се претпоставити и то да су аутори филмова имали на уму и чињеницу да је Источна Немачка по свом карактеру била социјалистичка. У том смислу, чини се индикативним

стрељају (што је било и урађено), а, поред тога, стрељали су и велики број цивила. Занимљива је опсервација Милутина Чолића који каже да је третман Немаца у овом филму прикладан и особен, у смислу да су приказани какви стварно јесу: зли и у своме инстинкту паклени, али без претеривања (Чолић, 1984: 581).

поменути недоумице које су аутори филма *Сутјеска* имали приликом помињања Бугара (који се у филму кратко спомињу), пошто је Бугарска тада такође била социјалистичка земља. Они (аутори) нису желели да у филму испадне како оптужују бугарску комунистичку партију, па је решење пронађено у томе да се каже „фашистичка Бугарска".[54]

3.1.2.2. Италијани

Поред Немаца, у групу непријатеља свакако спадају и Италијани. Генерално гледано, Италијани нису били присутни у свим филмованим офанзивама (што одговара историјским чињеницама да они такође нису суделовали ни у свим офанзивама против партизана), а њихова слика је најтемељније разрађена у *Бици на Неретви* и у *Паду Италије*. Приказивање Италијана у односу на претходно описане Немце било је нешто другачије.

Посебно специфична слика карактеристична је за филм *Битка на Неретви*, где су Италијани приказани готово неутрално.[55] У овом филму, италијанска војска је представљена преко два врло упечатљива лика – генерал Морели (*Anthony Dawson*) и капетан Рива (*Franco Nero*). Док је први, рекло би се, типичан представник гордог и сујетног официрског кадра (што потврђују сцене у којима након хватања и заробљавања од стране партизана са индигнацијом одбија да помаже у ношењу рањеника, извршавајући самоубиство), други лик је нешто комплексније драматуршки структуриран. Ова комплексност лика капетана Риве произлазила је из његове несигурности у погледу учешћа италијанске војске у рату против партизана, што потврђују сцене у којима он непосредно по доласку на фронт са извесном нелагодом говори како је партизанима тај рат пресудан, а како су они (Италијани) заправо туђинци. Дакле, он није типичан непријатељ који је дошао да победи и освоји, већ несигурна јединка која није сасвим свесна ни тога шта тражи ту где јесте. Унутрашњи ломови у овом лику најбоље се виде у наставку филма када он након заробљавања одлучује да приступи партизанима како би се борио за „Италију без фашизма", да би се у даљем току филма у потпуности „попартизанио" као командант партизанске артиљерије која немилосрдно туче по Немцима, након чега је херојски и мелодраматично

54 Архив Ј. Б. Тита, КПР II–2/552.

55 Милутин Чолић наводи да је слика Италијана у *Бици на Неретви* у одређеној мери била готово идеализована (Чолић, 1984: 252). Премда ова тврдња може звучати мало претерано, посебно кад је непријатељ у питању, Италијанима у *Неретви* заиста је приступљено знатно „мекше" него осталим непријатељским групацијама.

погинуо (што је био филмски начин умирања резервисан искључиво за партизане).[56]



Слика 8. Италијански глумац Франко Неро као капетан Марио Рива

У другом филму који је такође понудио детаљнију слику италијанског непријатеља (*Пад Италије*) може се рећи да је она нешто негативнија. Већ на почетку филма показано је како Италијани нападају погребну поворку, што би у одређеној мери могло указивати на њихову бездушност. Међутим, нарочито занимљивим чине се сцене које прате сеоску фешту на којој италијански војници учествују играјући заједно са сељанима, а ту су присутни чак и партизани (али без карактеристичних идеолошких обележја). Све то делује релативно идилично до доласка италијанских фашиста, црнокошуљаша, који се придружују фешти. Партизани се убрзо сукобљавају с њима, да би након партизанског повлачења фашисти стрељали недужне сељане у знак одмазде. Такав визуелни третман италијанског непријатеља показује извесну дозу нијансираности, с обзиром на то да се прави разлика између обичних војника (који су неутрално приказани) и фашиста црнокошуљаша (који су приказани негативно).

56 На електронској енциклопедији *Wikipedia* може се пронаћи податак да је Марио Рива током Другог светског рата био капетан италијанске војске, који је са својим батаљоном након капитулације Италије приступио партизанима, а погинуо је у борби против Немаца 18. октобра 1943. године [URL: http://sr.wikipedia.org/sr-el/Mario_Riva_(vojnik), посећено јуна 2008]. Како се према овом податку треба односити са извесном резервом, пошто поменуту енциклопедију може свако да уређује, у тексту се, ипак, помиње и једна историографска одредница (*Четврта црногорска пролетерска НОУ бригада*, Зборник сјећања, Београд, 1977, књига 2, стр. 182), што би у одређеној мери требало да умањи претходно поменуте резерве у погледу истинитости. Ако би се подаци о капетану Риви узели као релативно валидни, онда се може закључити да је његов лик у извесној мери транскодиран у филм *Битка на Неретви*, и да је послужио као нека врста инспирације ауторима тог остварења, јер је „филмски Рива" погинуо у поменутој бици која је била почетком 1943. године, док је „историјски Рива", према наведеним подацима, погинуо крајем исте године.

Чини се важним нагласити да треба пажљиво правити разлику између регуларне италијанске војске и фашиста. У литератури се могу пронаћи ставови који праве јасну диференцијацију: „(...) унутар италијанске војске регистровано је стање напетости између војске и фашиста, због извјесних поступака црнокошуљаша према локалном становништву, који су често били контрапродуктивни" (*Privitera*, 1993: 51). Премда се не жели у потпуности порицати да је било поменутих разлика, ипак код оваквих и сличних навода треба бити посебно опрезан, јер се на тај начин врло лако могу ублажити, па у знатној мери и неутралисати злочини италијанског фашистичког режима, пошто се фашизам на тај начин лако може окарактерисати као застрањивање или, пак, само као ефемерна појава, која тако може бити сведена чак и на ниво ексцеса. Слична техника „чишћења" може се приметити и у немачком флиму *Стаљинград* (*Stalingrad*) из 1993. године у коме се, уз инсценирање истоимене битке из Другог светског рата, приликом приказивања немачке војске јасно провлачи разлика између официрског кадра који је био наглашено нацификован и регуларне војске која је готово потпуно лишена поменутих атрибута. На тај начин, нацистички карактер Вермахта се у знатној мери неутрализује, при чему се истовремено у одређеној мери ослобађа и фашистичког баласта.

У филму *Пад Италије* негативна слика италијанске фашистичке војске употпуњена је и сценама у којима се види (мало нејасно, јер се све дешава ноћу) како заробљеног партизана муче и живог спаљују. У тој опскурној атмосфери посебно се истиче фашистички заповедник (који је „свечано" запалио партизана), како, носећи затамњене наочари као у неком трансу понавља: „ово је позориште", „ова земља је позориште", „све је ово позориште". Лик овог команданта заправо је једини који се бар мало истиче у оквиру целокупне слике Италијана, али његов карактер није детаљније профилисан, па се тако остаје на импресији да читава његова појава делује крајње сулудо. На крају, за слику Италијана чини се битним поменути и то да их је задесила страшна судбина пошто су их мештани, након вести о паду Италије, колективно подавили у мору. Оваква ужасна смрт може да се разуме и као заслужена казна за сва недела која су претходно учинили.

Слика италијанског непријатеља је, дакле, нешто диференциранија. Иако се генерално може окарактерисати као неутрална, постоје и одређена нијансирања. Наиме, неутрално (а можда би се могло рећи чак и афирмативно) представљање Италијана приметно је пре свега у *Бици на Неретви*, у којој се издваја несигурни капетан Рива[57]

57 Потенцирана несигурност овог лика може се посматрати из перспективе стварања непристрасне слике италијанске војске, а и у литератури се на сличан на-

и његова „хумана" конверзија. Невена Даковић ово назива „моралном катарзом", која је заправо представљала уступак страним копродуцентима (у овом случају конкретно Италијанима – прим. Н. З.), али је оличавала и жељу за пласманом филма на светско тржиште (Даковић, 2000: 26).

Поред тога што је такво филмско концепирање италијанског капетана показивало известан прагматизам и флексибилност југословенских филмаџија (на прво место су постављени „интереси филма", а не државни интереси), оно се може тумачити и у ширем контексту антифашистичког светоназора, који је у периоду реализације и дистрибуције *Нерeтве* био један од доминантнијих европских дискурса. Такође, треба додати и да су посреди биле историјске чињенице, јер је известан број заробљених Италијана заиста приступио партизанима борећи се против фашизма, а ова појава је узела маха нарочито после капитулације Италије 8. септембра 1943. године.[58] Ови историјски факти могу се „читати" и у *Паду Италије*, и то у сценама када партизани заробљеним италијанским војницима нуде да им се придруже у борби, или их, пак, пуштају да се врате у Италију.[59] Међутим, овај филм је у третману Италијана донео претходно поменуту диференцираност, која се пре свега огледала у прављењу сасвим јасне разлике између италијанских војника и италијанских фашиста црнокошуљаша. Ова разлика је најприметнија на почетку, када фашисти стижу,

чин даје психолошка слика италијанских војника, где се истиче како „неопходност или узалудност рата свакоме од њих је другачије изгледала, као и осећање неприпадности у односу на народе и државе које су окупирали, на чијој земљи су се налазили и које су, у ствари, доживљавали у културолошком смислу себи далекима" (*Bianchini*, 1993: 15). Премда овај навод свакако може бити тачан, никако не би требало пренебрегнути империјалне амбиције фашистичке Италије, која је, према појединим изворима, још „у току тридесетих година (...) почела (...) у сусједним земљама да помаже групе југословенских избјеглица *усташа*, који су били фашистофили под вођством Анте Павелића, у припремању пуча који би ставио Југославију у сферу италијанског утицаја" (*Privitera*, 1993: 42).

58 Читава италијанска дивизија „Гарибалди" деловала је под командом и у оквиру партизанске војске (*Bianchini*, 1993: 17).

59 Иако ово може да личи на покушај да се партизанска војска додатно хуманизује, у појединим изворима могу се пронаћи тврдње да су „Титови партизани убрзо схватили да ће хумани поступци према ратним заробљеницима међу Италијанима имати пропагандни, а изнад свега психолошки учинак који ће дјеловати на уморну и ратом разочарану војску" (*Privitera*, 1993: 55). Исти извор наводи и један други, супротан податак о масакру који су партизани починили над 136 италијанских ратних заробљеника, побијених и бачених у јаму Гостиље, по наређењу локалне партизанске команде (*Privitera*, 1993: 52). Иако аутор не наводи тачну годину за овај последњи податак, то не умањује много његову истинитост, при чему остаје чињеница да слични догађаји, нажалост уобичајени за ратни хаос какав је тада био на Балкану, нису нашли своје место у филмованим офанзивама.

и на крају, када их партизани заробљавају да би им судили (док војнике, како је већ наглашено, пуштају). Међутим, током филма ова дистинкција није толико изражена, у смислу да се готово уопште не разликују акције фашиста и војника, и они генерално делују као јединствена групација (што, чини се, и јесу били).

3.1.2.3. Усташе

Како се Италијани и Немци, у складу са ослободилачком политичком културом социјалистичке Југославије, могу сврстати у категорију страног окупатора, тако су њима комплементарне групације, усташе и четници, означене синтагмом домаћих издајника. Приказивање усташа у временској равни није било нарочито изражено, али је зато начин приказивања био изразито негативног карактера.

У *Козари* је, на пример, већ на почетку филма приказано како усташе (заједно с Немцима) стрељају сеоско становништво и терају народ у логор, при чему читава сцена одаје утисак да заправо они воде главну реч, док су Немци присутни више као нека врста „техничке и саветодавне подршке". У истом филму може се видети и сцена у којој се двојица усташа цинично шале са старцем (представљају се као партизани и тобоже му показују пут којим је отишао избегли народ) и брутално га убијају бацајући га у провалију, док се при том сулудо смеју. У *Бици на Неретви* усташама је посвећено далеко мање пажње, али је контекст у ком су приказани изразито негативан, а најупечатљивија је сцена која показује жену која је обешена и у самртном ропцу вришти, док се чује дивљачки смех из колоне усташа која пролази путем поред ње, при чему се уз тај пут налазе обешени и други људи. И у *Паду Италије* усташе су такође приказане кратко, али опет врло упечатљиво.[60] Наиме, у полутоталу се види како Немци улазе у место (у ком се одигравала радња филма), да би затим у први план избио усташа с привезаним крилима на рукама који лудачки игра певајући некакву оду о доласку SS дивизија („...спуштају се ки орли!"). Њему прилази један мештанин (Душан Јанићијевић), који жели да

60 Редитељ овог филма Лордан Зафрановић много је подробније осликао усташка злодела у свом филму *Окупација у 26 слика* из 1978. године. Ово остварење показује еволуцију и настанак усташког покрета на Хрватском приморју и јасно показује његову везаност како за фашистичку Италију, тако и за нацистичку Немачку. Поред тога, филм је донео и отворену критику „великохрватства" и понашања хрватске буржоазије у годинама успостављања фашистичког режима у овој земљи. Уз то, јасно су приказане и антисемитске и антисрпске тенденције које су у том периоду у хрватском друштву биле врло интензивне, а такође постоји и врло оштра критика клера и његовог држања у фашистичком периоду. Дакле, у питању је снажно критичко остварење које се врло отворено и бескомпромисно разрачунава с не тако славном прошлошћу.

им се придружи, а усташа га условљава узимањем причести, након чега се мештанин спушта на колена да би примио причест, а усташа му пуца у уста, настављајући после тога свој плес. Ова сцена, иако кратко траје, сасвим јасно потцртава манијакални карактер усташког покрета.

Таква карикатуралност у приказивању може представљати специфичан вид критике јер индиректно указује на то да нормалан човек није могао бити усташа, већ само неко ко је психички поремећен. Међутим, приликом оваквог приказивања постоји опасност да се, као у случају италијанске војске, само усташтво сведе на ексцес поремећених људи, коме нису били склони они клинички здрави појединци. Поред ових филмова, усташе се још кратко појављују и у *Игманском маршу*, прво у наративној равни, када партизански доктор (Александар Берчек) резигнирано примећује да „усташе убијају Србе...“, а потом и у сцени удруженог напада (с Немцима) на партизане.



Слика 9. Усташе у акцији у филму *Козара*

Генерално гледано, оно што би се могло окарактерисати као типично за слику усташа јесте то што није било никаквог балансирања нити нијансирања у току њеног филмског обликовања. Свако визуелно појављивање усташког непријатеља било је увек изразито негативног карактера и такав третман ниједном није био нарушен, па чак ни посредним уношењем ликова за које би било карактеристично бар мало људскости. Уз то, још се мора додати и да њихово појављивање ниједном није дуго трајало. Ова тврдња посебно добија на значају када се приказивање усташа упореди с визуелним статусом другог унутрашњег непријатеља, четника, јер се може рећи да је између њих највећи контраст у погледу присуства/неприсуства на филмском платну.

3.1.2.4. Четници

Осим чињенице да су присутни у готово свим филмовима[61] и да у њима имају врло завидну „минутажу“ (једино се у филму *Игмански марш* четници врло кратко појављују само у једној сцени), за четнике је такође карактеристичан и крајње фарсичан приказ, с обзиром на то да су најчешће били осликани као некакве брадате авети. Делимичан изузетак од тог правила може се пронаћи у *Козари*, где једног четника (Милош Кандић), релативно нормалног изгледа (кратка брада и униформа краљевске војске), партизани хватају, да би га затим пустили, а он их, упркос обећању, откуцава Немцима. Ова прилична наивност партизана вероватно је требало да покаже како су четници, између осталог, и лажови, што је у ширем контексту доводило у питање и њихов морални кредибилитет.[62]

Далеко разрађенија слика четника приметна је у *Бици на Неретви* где окосницу те слике чине политичар, кога глуми чувени холивудски глумац Орсон Велс (*O. Welles*) и командант (Душан Булајић) који је потпуно визуелно атипичан јер нема браду, а има дугу косу. Прво значајније појављивање четника у овом филму јесте сцена у којој Орсон Велс држи говор својим саборцима о томе како је неопходно уништити партизане, после којег они дивље ускличу и ваде сабље и мачеве витлајући њима. Присуство четника огледа се и у сценама њиховог директног сукоба с партизанима при крају филма (што представља и неку врсту кулминације), а та борба је можда и најдуже приказана у целом филму. Пре ове одлучујуће битке четници певају њихову чувену „Спрем’те се спрем’те четници“ док истовремено нељудски урличу. Иначе, бука коју четници праве својим гласовима вероватно је требало да покаже заосталост, дивљаштво, нецивилизованост, као њихове главне особине.

У коначном обрачуну с партизанима две сцене посебно указују на њихову бруталност. Прва је када поменути четнички командант са изразитим усхићењем пуца на партизанску болничарку која је помагала рањеном саборцу (и убија је), а друга је када један четник

61 Нема их у *Сутјесци*, што би се могло објаснити чињеницом да они заправо нису ни суделовали у тој бици. У *Десанту на Дрвар* немачки генерал само индиректно наводи да су четници, поред усташа, главни савезници Немаца на домаћем терену.

62 Милутин Чолић сматра да је личност четника прилично произвољно уведена, те је очигледно да испуњава неку унапред постављену и механички узету схему (Чолић, 1984: 239). Могуће је, стога, претпоставити да је лик четника уведен у филм *Козара* као нека врста баланса у односу на остале непријатеље (можда понајвише усташе), чиме су се вероватно желели избећи било какви приговори у погледу једностраног приказивања непријатеља.

које рањеног партизана. Поред тога, јасно су показане и унутрашње несугласице у четничкој војсци, а њихова кулминација је када усред борбе с партизанима долази до сукоба између политичара и команданта, при чему је то отишло толико далеко да је командант убио политичара. Посебно наглашавање четничких унутрашњих размирица са екстремним последицама (убиство) највероватније је било у функцији негативног потцртавања њиховог унутрашњег карактера.

Најтемељнији и убедљиво најдужи филмски третман четника може се видети у *Ужичкој републици*. У овом филму, за разлику од претходног, слика четничког непријатеља није у потпуности црно-бела. Ово је постигнуто увођењем у причу лика Косте Барца (Раде Шербеџија), мајора краљевске војске, који у готово свим аспектима одудара од класичне филмске представе четника. Као прво, његова појава је другачија јер изгледа углађено, избријано и одмерено. Поред тога, експлицитно је наглашено да је школован, а високи морални назори се могу видети у сценама када са чуђењем и готово презриво гледа пијано дивљање четника, као и када од војног суда спасава младића који је грешком на капи имао петокраку. У овом лику постоји и јака антинемачка оријентација која је најексплицитније изражена приликом приказивања његовог разговора с Дражом Михаиловићем (Миодраг Лазаревић) који оклева с почетком борбе против Немца, упркос упорном наваљивању и инсистирању мајора Барца. Уз то, истакнута је и друга страна лика мајора Барца, што је показано у сцени у којој он наређује стрељање деце и рањеника само зато што се најстарији међу њима изјаснио као комуниста. Овакво балансирање чини се врло неопходним и крајње уобичајеним за партизанске филмове, јер да је лик мајора Косте Барца остао само у гореописаним категоријама поприлично би одударао од званичне комунистичке представе четника. Самим тим, његова филмска егзистенција би у озбиљној мери била доведена у питање.

Лик Драже Михаиловића такође је занимљиво конципиран, нарочито када се има на уму његова дијалошка раван. Наиме, на састанку четничких главешина Д. Михаиловић отворено напада парламентаризам[63] и демократију говорећи да је због тога пропала краљевина и да је то помогло успон комунистичке идеологије. На тај начин, индиректно, путем наративне форме изграђене су врло позитивне конотације о комунистичкој идеологији јер је јасно наглашено да су парламентаризам и демократија заправо предуслови комунизма. Поред тога, исти лик такође наводи да је комунистичка идеоло-

63 На тај начин Дража Михаиловић је представљен као непријатељ парламентаризма, иако је он заправо био војни представник вишестраначке владе у Лондону.

гија „опаснија и од самог окупатора". И ова изјава је занимљива јер опет на посредан, али, ипак, јасан начин показује да је четницима борба против Немаца била секундарна ствар.[64]

Тај став потврђује и наредна сцена у којој четнички политичар (Васа Пантелић) експлицитно наглашава да је главни програм четника у ствари „програм борбе против комуниста". У наставку филма ређају се сцене у којима и други четнички политичари наглашавају основне постулате своје идеологије, као што су увођење четничке диктатуре, затим стављање државе и штампе у руке четника (наглашава се да је штампа слободна, али у оквиру четничке идеологије), као и стварање етнички чисте велике Србије у великој Југославији. Све ове изјаве су саме за себе представљале критику четништва, јер су биле у дубокој супротности са званичном комунистичком идеологијом.

Осим таквог посредног обликовања слике четничког непријатеља, она је много директније (односно негативније) исказана преко класичне визуелне конструкције (класичне, бар што се партизанских филмова тиче). У *Ужичкој републици* овакав вид представљања подразумевао је две форме, од којих је једна била изразито карикатурална, док је друга била крајње ужасавајућа. Карикатуралност се огледала, као што је већ поменуто, највише у приказивању четника као мрких и брадатих сподоба. Осим изгледа, у ову категорију могло би се додати и понашање, као што је било оно „описано" у сценама четничког весеља у кафани, када пијани дивљају уз песме „Дрма ми се, дрма ми се шубара и цвеће, убићемо, заклаћемо ко за краља неће" и „Од Тополе, од Тополе..." подсећајући на хорду разуларених варвара. Овим сценама четничких крајње нецивилизованих баханалија у филму се директно супротстављају сцене партизанског врло културног весеља које се одвија уз приредбу са пригодним садржајима у виду хорског и соло певања (што публика награђује аплаузима) и игранке на крају. И на тај начин се врло суптилно подвлачи разлика (у овом случају културолошка) између једних и других. Индиректно описани јаз између четника и партизана у овом филму је врло драстичан, и може сугерисати сукоб цивилизације (партизанске) и варварства (четничког).

64 Заинтересованост четника за борбу и, уопште, озбиљност њиховог покрета, аутор филма је имплицитно описао и кроз изјаву младог партизана Мише (Бранко Милићевић), који коментарише да је четничка борба, борба с печеним прасићима и гибаницом. Овако се отприлике може окарактерисати и генерални став југословенских комуниста о четничком ратном учешћу. Међутим, у новијим историографским истраживањима, акције четника које су југословенски комунисти означавали као колаборација или пасивност називају се „примерима тактичког сналажења" (Николић, 2007: 133).

Поред тога, такође је индикативна и сцена у којој камера у вожњи снима колону четника који иду у борбу уз музику трубача с флашама ракије и ражњевима на раменима. Осим карикатуралности, за слику четника је била карактеристична и знатна доза бруталности, што је посебно било показано у сценама у којима они на најсвирепије могуће начине убијају људе (тестерисање глава, силовања, мучења, убијања деце, клања, паљења, вешања).[65] Уз то, постоје и нешто мање окрутне сцене које показују како четници из заседе убијају усамљеног партизана, или, пак, како гомила четника убија партизанку.



Слика 10. Потенцирана бруталност четника у *Ужичкој републици*

Четничка бруталност јасно је наглашена и у *Паду Италије,* што показују сцене у којима се они, претходно ослобођени од стране партизана, удружују са Черкезима који им објашњавају како су силовали партизанку и партизана, показујући њихове одсечене главе, а све то уз болестан смех и вику. Четници настављају крвави пир тако што кољу дете које су претходно повели са собом да им покаже прави пут. Поред тога, ту је и сцена у којој млади партизан обавештава команданта да су четници поклали цело село и сву децу у њему. У овом филму јасно показана бруталност четничког непријатеља допуњена је, као и у претходним случајевима, крајње карикатуралним изгледом. Ово је посебно изражено у сцени њиховог појављивања када они плове ка обали на некаквом сплаву, изгледајући као косате и брадате сподобе заогрнуте животињским кожама, при чему их прати језива музика. Читава сцена изгледа врло надреално, а четници својим из-

65 Уз те стравичне слике чује се извештај британске команде у којем се хвали храбра борба четника против Немаца под командом Драже Михаиловића. Ова иронична композиција можда може указивати на критику британске подршке краљевској породици и избегличкој влади (у филму се користе и документарни снимци, тада, младог краља у којима он хвали Дражу Михаиловића, док уз то иду филмске сцене у којима се види да овај сарађује с Немцима). Осим тога, наглашена иронија може потцртавати и чињеницу да је „у првим годинама рата британски премијер Винстон Черчил препознавао управо четнике као аутентичне савезнике, дајући логистичку подршку њима, а не Титовим партизанима" (Ђорђевић, 2006: 395).

гледом подсећају на оличење најстрашнијих кошмара. Оно што још може бити занимљиво у овом филму јесте и контраст у визуелизацији четника, који се односи на њихов изглед пре и након заробљавања, па затим и пуштања, од стране партизана, када су их ови обријали и ошишали до главе. Овакво одступање од класичне филмске слике четника може се разумети и као још један визуелни аргумент у прилог тези да су четници, како год изгледали, оваплоћење оног најстрашнијег у људској природи.

Општа оцена слике четника у југословенским ратним спектаклима могла би се центрирати око њиховог изгледа и делања, што су биле кључне тачке по којима су се они знатно разликовали од других непријатеља. Оно што је заједничко за обе те сфере јесте да ниједна ни друга углавном нису у оквирима људског. Кад је изглед у питању, треба ипак нагласити да, упркос постојању незанемарљивог броја оних (међу четницима у Другом светском рату) чији су изглед одликовале дуге браде и косе, видно истакнуте каме, реденици и слично, то нипошто није била карактеристика свих припадника овог покрета (Ђорђевић, 2006: 392–393). Пренаглашавање одређених визуелних карактеристика у филмској реинтерпретацији четничког изгледа било је у директној функцији њихове оштре критике, а може се рећи обезличења, дехуманизације, па и демонизације од стране комунистичког режима.

Међутим, оно што је овде и више него занимљиво јесте чињеница да је визуелна концептуализација четника, посебно истакнута у филмовима *Битка на Неретви* и *Ужичка република*, у знатној мери обликовала њихов потоњи, посткомунистички имиџ, што се можда најбоље могло уочити на одређеним „четничким манифестацијама", као што је, рецимо, традиционални скуп на Равној гори. Поновно оживљавање четничке иконографије почетком деведесетих било је, дакле, под снажним утицајем њихове карикатуралне комунистичке критике. За овакав доста необичан развој околности објашњења се, између осталог, проналазе и у пропагандном утицају партизанских филмова који је довео до тога да се приликом ревитализације четничког покрета физичка експресија нових четника практично поклапа са сликом коју су емитовали поменути филмови (Ђорђевић, 2006: 393). Поред тога, овакав ироничан обрт може у одређеној мери сугерисати и о снази (како персуазивној, тако и сугестивној) слике четника која је била конструисана у поменутим филмовима. Такође, у крвавим ратовима у првој половини деведесетих, многи симпатизери четништва су на брзину (чини се, без дубљег промишљања) инкорпорирали ову слику у свој идеолошки идентитет, стварајући неку врсту „инстант-имиџа" који се базирао на сопственој критици.



Слика 11. Визуелни образац четника из филма *Бишка на Нерешви*

***

Генерални закључак о слици непријатеља у филмованим офанзивама могао би подразумевати претежно негативан карактер у оквиру кога је код сваке непријатељске групације постојало одређено нијансирање, условљено самим филмским остварењима. Приликом приказивања Немца није било превише одступања од поменутог правила, мада је у оквиру те слике њихово карактерисање, у зависности од филма, било у већем или мањем интензитету негативно.

Код Италијана је нешто другачија ситуација јер је њихова слика изнијансиранија него немачка (нарочито у *Бици на Нерешви*, где је можда чак делимично и афирмативна), уз истицање разлике између обичних војника и фашиста (*Пад Ишалије*), а занимљиво је да се Италијани „не помињу" у *Suшјесци*, као ни у *Козари* или *Иīманском маршу*, иако постоје историјски подаци да су учествовали у свим тим биткама.[66] Такав специфичан филмски карактер италијанске војске, упркос њеном фашистичком профилу, није толико одговарао класичној слици непријатеља (а како се чини ни њеној историјској равни), а разлози за ово (поред раније наведених) могли би се пронаћи и у релативно добрим послератним односима између југословенских и италијанских комуниста.[67]

С друге стране, потпуна супротност Италијанима јесу усташе, а можда још више четници. Код првих је приметна чињеница о не-

66 У бици на Сутјесци учестовале су три италијанске дивизије (*Енциклоūедија Јуīославије VI*, 1965: 472; *Hoare*, 2006: 340), док је италијанска војска била подршка приликом II непријатељске офанзиве, а у III је учестовало чак 10 италијанских дивизија (*Hoare*, 2006: 185, 202).

67 Према појединим наводима, од СКЈ су највише очекивали италијански комунисти (*Enrico Berlinguer* и други), а левичари из Италије ишчекивали су да југословенски комунисти разреше питање споја слободе и дириговане привреде (Петрановић, 1994: 137).

сразмери квантитативне и квалитативне равни њихове филмске слике, у смислу да је њихово представљање на филму кратко трајало, док је карактер био изузетно негативан. Овде остаје питање зашто је филмско присуство усташа толико минимизирано када је њихова историјска улога била знатно израженија? Пре свега се мисли на чињеницу да је „усташки (...) поредак – који је коначно сломљен након завршетка Другог светског рата на европском континенту – био један од најбруталнијих режима у окупираној Европи“ (Јовић, 2007: 61). Неки од разлога би можда могли бити и немогућност (недораслост) хватања у коштац са старим ранама, али и деликатност приче о геноциду у мултинационалној средини,[68] као и с тим повезана жеља за ненарушавањем релативно хармоничних односа у вишенационалној средини. Поред тога, као разлог могао би се навести и нужност придржавања прокламованог начела братства и јединства. Такође, као додатни разлози могу се грубо парафразирати и запажања Дејана Јовића у којима се види да је било изражено негирање комунистичких власти да је у Југославији уопште било фашизма као инхерентног покрета, јер усташе нису дошле на власт изборима, него су их на њу поставили окупатори. Осим реченог, Јовић наводи и одлуке комунистичких власти да се крене „од нуле“ уз радикалан раскид са претходним и стављање свих спорова *ad acta* (Јовић, 2007).

За разлику од тога, код слике четника није било толико несразмере у погледу врло негативних конотација и дужине приказивања. Разлози за такав филмски третман могу бити различити, а један од њих се може односити и на чињеницу да су четници заправо били апсолутни непријатељ југословенских комуниста. Према Сузан Бак-Морс, апсолутни непријатељ представља претњу колективу пре свега у онтолошком смислу (а не толико у физичком) зато што доводи у питање саму замисао на основу које је формиран идентитет колектива, па самим тим апсолутни непријатељ постаје симбол апсолутног зла (Бак-Морс, 2005: 46–47). У том смислу, четници и јесу представљени као симбол апсолутног зла јер су у, условно речено, идеолошко-онтолошком смислу били апсолутна супротност (а самим тим и апсолутни непријатељ) југословенским комунистима. Италијани, Немци, па и усташе, као фашистички марионетски режим, нису доводили у питање идентитет социјалистичког колектива као таквог (они су

68 Концентрациони логор Јасеновац, као најјаче место сећања на усташку фашистичку политику, јесте био „негован“ у колективном сећању југословенске социјалистичке заједнице као неупоредив злочин, али чињеница да су се сличне ствари (наравно, не у истом обиму, нити од стране истих идеолошких актера) десиле и педесетак година касније упућује на то да труд да се тај догађај очува, како се не би ништа слично поновило, није био ни изблиза довољан.

евентуално доводили у питање његову идеолошко-политичку егзистенцију), док су четници, као заступници монархијског капитализма, били управо на супротној страни идеолошко-идентитетске осе директно угрожавајући социјалистички републиканизам. У том смислу, сукоб између партизана и четника евентуално би се могао перципирати и као конфликт између различитих идентитетских група, при чему је циљ сваке групе био у наметању сопствене идентитетске визије као коначне и једино исправне.

Поред те симболичке равни, важно је поменути да су четници доживљавани као главни непријатељ вероватно и због чињенице да су били легитимни представници избегличке владе у Лондону, и на почетку рата антифашистички оријентисани, па су директно угрожавали аспирације комуниста у погледу освајања власти и одржавања апсолутног монопола на антифашистичку оријентацију.

Уз поменуто, ваљало би имати на уму и званичну партијску директиву по којој се требало оштро разрачунавати с национализмом, понајпре у сопственим редовима.[69] Линијом ове партијске „наредбе“ у потпуности је ишао филм српског редитеља Живорада Митровића *Ужичка република*, у коме је критика четништва била врло наглашена и обухватна. Слично се може рећи и за филм *Битка на Неретви* редитеља Вељка Булајића.[70] Уз то, важно је истаћи да је национализам био највећи непријатељ социјалистичке Југославије и да је од стране комунистичког режима био „идентификован као општа и најраспрострањенија опасност“ (Милосављевић, 1996: 405). У том смислу, уверење врха партије било је да је најопаснији национализам најбројнијег народа, па се стрепња од великосрпског национализма одражавала и на филмску слику четника јер су они били означени као његово оличење.

На крају, можда би требало нешто рећи и о „одсуству“ четника у филмованим офанзивама. Већ је речено да се њихово непојављивање у *Сутјесци* и *Десанту на Дрвар* може објаснити историјским чињеницама да они у тим осовинским антипартизанским офанзивама нису играли никакву значајнију улогу.[71] Такође, ове филмове нису

69 У резолуцији Деветог конгреса СКЈ (1969) децидирано се каже да ће „...борба против национализма бити утолико ефикаснија (...) уколико је свако води првенствено у сопственој националној средини...“ (цит. према Ристовић и Прица, 1978).

70 Према одређеним историографским подацима, четничке формације у бици на Неретви биле су састављене првенствено од Црногораца и Херцеговаца (Петрановић, 1983: 424), а аутор филмске екранизације ове битке у периоду реализације и дистрибуције филма могао би се окарактерисати као црногорски комуниста.

71 Око 20.000 четника у Херцеговини и Црној Гори остало је углавном пасивно током V непријатељске офанзиве (*Hoare*, 2006: 339). Овде је можда занимљиво

режирали српски редитељи, па је можда и то био један од разлога да се критика четника пренебрегне. За разлику од тога, скоро потпуни изостанак четника из филма *Игмански марш* могао би се можда у одређеној мери објаснити и специфичном друштвено-политичком климом у којој је филм реализован, а коју је карактерисао почетак формирања тенденција нормализације национализма које су своје потпуно оваплоћење имале непуну деценију касније.

3.1.3. Партизани

Концепт непријатеља је играо веома важну улогу у идеолошкој матрици социјалистичке Југославије. Међутим, подједнако важна инстанца која је била антипод концепту непријатеља јесу партизани. Не би се претерало ако би се рекло да су партизани били један од идеолошких стубова на којима је почивала југословенска држава и да су уживали посебан статус у друштву. Томе је допринела и чињеница да су партизанске снаге прешле пут од герилског покрета до организоване војне силе, која је по својој снази била више него респектабилна, чак и у европским размерама.[72] Овде би се можда могли потражити корени готово митског статуса партизанске војске, који је био базиран управо на „самосталности борбе Титове герилe, њеном општејугословенском карактеру и борби за обнову јединствене Југославије на равноправним основама у националном и социјалном смислу“ (Димитријевић, 255: 2007). Наравно, културни статус партизанске војске потицао је и од политичке културе тог простора,[73] која је условила његово планско и систематско грађење, при чему су ти процеси имали реалан значај за комунистички режим. Тај значај се подједнако односио и на спољни и на унутрашњи план, а Тито је био свестан да је војска била „важна полуга независности земље и власти партије“ (Куљић, 1998: 138). Дакле, тадашње геополитичко стање је на одређени начин наметало потребу за снажном и стабилном армијом, док је истовремено армија представљала најснажнији и најпоузданији ослонац Титове власти и партијско-политичког монопола.

поменути и Титову опаску ауторима филма *Сутјеска* да би навођење четника било историјски нетачно јер су они одиграли малу улогу (Архив Ј. Б. Тита, КПР II–2/552). Такође, приликом немачког десанта на Дрвар учествовала је само једна група од око 900 четника (*Енциклопедија Југославије III*, 1958: 105), што је релативно занемарљива цифра у односу на укупан број непријатељских војника.

72 Према појединим тврдњама, Титова војска (32 дивизије са око 350.000 војника) била је трећа армија по снази у Европи (Куљић, 1998: 258).

73 На Балкану је преовлађивала ослободилачка политичка култура чије су карактеристике, најопштије говорећи, биле слављење ратничких врлина и јунаштва, обожавање ослободилаца, премоћ војничких вредности над, рецимо, економским или грађанским и сл.

Због свега тога апологија и континуирано слављење и уздизање партизанског покрета отпора и из њега израсле Југословенске народне армије били су уобичајна појава у готово свим друштвеним сферама и областима. Међу најраширенијим и уједно најпознатијим облицима глорификације били су, наравно, партизански филмови, међу којима су, чини се, посебну тежину имали филмски спектакли. Филмски портрет партизана, нарочито у овом потоњем жанру, био је релативно хомоген. Када се посматра слика партизана у филмованим офанзивама, оно што се прво примећује јесте њихова храброст и пожртвованост. Ово се на врло суптилан начин показује филмом *Битка на Неретви* у сценама у којима, иако снажно притиснути моћнијим непријатељем, партизани одважно поручују: „Одступања нема!“ Ту је такође и врло упечатљив лик артиљерца Мартина (Сергеј Бондарчук) који, и поред наредбе Врховног штаба, љутито одбија да се повуче, а и кад то учини, изгледа као да му тај чин изузетно тешко пада.

Епско јунаштво партизана показано је и у *Десанту на Дрвар* у сценама када они остају без муниције (а морају да заштите пећину у којој је Врховна команда), па пружајући отпор по сваку цену, јуришају на Немце само с ножевима.[74] Упорност и истрајност партизана јасно је приказана и у *Ужичкој републици* када се они, бројчано и оружано слабији од Немаца, ипак супротстављају њима бранећи прилаз Ужицу, уз велике жртве и невероватну пожртвованост. Нешто упадљивији пример храбрости и пожртвовања може се видети у *Козари* када дечак Радица одлучује да се придружи партизанима, а овај поступак младог партизана, осим што је мотивисао и једног сељака да учини исто, још више добија на тежини када дечак погине. Још експлицитнији пример партизанског хероизма може се видети у *Сутјесци,* и то у сцени у којој рањена партизанска докторка (Милена Дравић) одбија инјекцију да би је добио онај коме је потребнија. Сличан образац партизанске војске као готово надљудске могуће је пронаћи и у *Игманском маршу* у сценама када партизани приликом ампутације без анестезије не испуштају никакве болне крике, подносећи стоички читав ужас.

Поред херојских особина, за „филмске партизане“ такође је била карактеристична и велика доза хуманизма. Може се чак рећи да је у појединим филмовима у првом плану била управо хуманизација војске, а не њена јуначка глорификација. Један од таквих филмова је и

74 Тај готово митски хероизам није у потпуности био филмска конструкција јер су приликом немачког десанта на Дрвар полазници Официрске школе, која се тада налазила у Дрвару, само револверима и ножевима дочекивали непријатеља (Николић, 2006: 39), бранећи одступницу Врховном штабу.

Битка на Неретви. Наиме, у овом филму јасно је наглашено да партизани са собом воде четири хиљаде рањеника, што им посебно компликује ионако тешку ситуацију у којој се налазе. Услед тога, у партизанском табору настаје морална дилема да ли треба повести или оставити рањенике, где су једни заговарали да се рањеници оставе јер они могу угрозити револуцију (то су били правоверни револуционари), док су други били за то да се рањеници поведу упркос свему. После краће расправе, где је свако изнео своје аргументе, преовладала је друга струја, што је заправо требало да покаже колико је војска била дубоко хумана с обзиром на то да су јој, упркос свему, животи рањеника ипак били на првом месту. И у *Сутјесци* је јасно показано да партизани са собом воде такође четири хиљаде рањеника, а веома је упечатљива сцена у којој Сава Ковачевић (Љуба Тадић), као прекаљени ратник, сажаљиво гледа рањнике које су партизани повели са собом упркос томе што им отежавају борбу против Немаца.[75]

Хуманизам партизана, који се првенствено градио путем њиховог односа према рањеницима, био је такође оличен и у њиховом односу према народу. Тако, у *Козари* је већ на почетку филма приказано како партизани ослобађају заробљено становништво, да би у наставку филма било показано и то како прихватају избегли народ. За ову сцену је такође карактеристично приказивање сарадње народа и војске приликом ратовања, што би се можда могло протумачити и као деидеологизација војске, тј. као начин да се војска учини што више народном, чиме би се истовремено потиснуо њен идеолошки карактер. Независно од овог и других филмова уопште, покушај да се војска учини надидеолошком може се потражити и у акту њеног именовања као *Југословенске народне* армије (пре тога, до 1951. године била је само *Југословенска* армија). Дакле, од почетка се избегавало директно везивање војске за идеологију, тако да је армија најпре била само наднационална, тј. југословенска, а затим јој је додат и епитет народног карактера, што је такође чинило ненационалном али истовремено и неидеолошком. Међутим, армијски симбол, црвена петокрака, „на посредан начин симболизије основну армијску оријентацију те је означава као пре свега идеолошку (комунистичку)“ (Димитријевић, 2007). Ова дубоко идеологизована симболичка

75 Према сведочењу Милована Ђиласа, партизани су у овој бици оставили и препустили рањенике Немцима ради лакшег извлачења из непријатељског обруча, јер је Врховном штабу НОВЈ запретила опасност од ликвидације (цит. према Николић, 2007: 131). Ова дискрепанција између накнадног сведочења једног од учесника догађаја и филмске инсценације тог истог догађаја може показивати колико и на који начин филмска конструкција може одударати од историјског догађаја на коме је заснована.

одредница партизанске војске била је врло јасно изражена у свим филмованим офанзивама, и на мање-више директан начин откривала је карактер војске.

У филму *Ужичка република* партизани су такође дубоко посвећени народу, а то илуструју сцене у којима партизани враћају жито народу, које су од њега претходно запленили Немци,[76] као и оне у којима се партизани по сваку цену труде да обезбеде жито како би прехранили гладан народ уједно се бринући и о томе како ће и где да сместе избегле и оне остале без дома. У истом филму могу се видети и сцене које показују како партизанска управа доноси одлуку о повећању плата радницима на рачун бирократских кадрова и укидању зајмова који су узети под неповољним условима, што би требало да сугерише како партизани воде рачуна и о радницима и о сиротињи, и теже ка што праведнијем друштву. Поред тога, *Ужичка република* као да показује да се и у врло тешким ратним условима живот може одвијати релативно нормално (наравно, под партизанском управом), а чини се да је слична идеја била пласирана и у *Десанту на Дрвар* када су у више наврата у првом делу филма показиване сцене безбрижног живота у Дрварској републици што је, може се претпоставити, требало да укаже на то како су партизани омогућили нормалан живот народу.

Поред тога што је војска снажно хуманизована и морализована показивањем њене бриге за рањенике и народ, може се такође наслутити и знатна доза демократичности и праведности. То је у одређеној мери показано у *Козари*, када народ спонтано хоће да линчује домобране, а партизан Јоја (Давор Антолић) брани их наводећи да су то ратни заробљеници, из чега се види да партизани своје заробљенике људски третирају.[77] Много убедљивији приказ партизанске демократичности и праведности може се видети у *Бици на Неретви,* и то у сценама које показују расправу о рањеницима, где коначну одлуку не

76 Те сцене је занимљиво посматрати у друштвено-политичком контексту социјалистичке Југославије друге половине четрдесетих година, када су на снази биле јаке тенденције државно усмераване колективизације и национализације. У том смислу можда би се описане сцене могле посматрати и као, условно речено, покушај „пеглања“ одређених историјских догађаја за које се касније испоставило да баш и нису били у складу с људским ликом социјалистичког система на коме је комунистички режим (формално) инсистирао.

77 Такав однос партизана према домобранима није у толикој мери филмска конструкција, јер се могу пронаћи подаци по којима су домобрани, након заробљавања од стране партизана, углавном пуштани кућама уколико нису хтели да се придруже антифашистичком покрету (при чему су готово увек скидани до гола или у доње рубље, као знак понижења), а то је била пракса која је постојала током целог рата, све до његовог краја (Вулетић, 2008: 16, 21).

доноси један човек, већ се до ње долази дебатом. Такође, ту је и случај већ поменутог италијанског капетана, кога партизани прво примају у своје редове, а затим му опраштају одбијање директног наређења (када је одбио да пуца на сународнике). Још израженије наглашавање правичности партизанске војске било је у сцени када једног партизана (Борис Дворник) ражалују и прете му војним судом зато што је пуцао у заробљене четнике који су му претходно, у борби, убили најбољег пријатеља и кума.[78] И у *Ужичкој републици* је сасвим експлицитно наглашено да партизани крајње демократски одлучују о одређеним стварима, а то је показано у сценама када су ослободили Ужице, па на састанку већају како да реше проблем снабдевања храном, при чему су сви позвани да изнесу своје предлоге. Ту је и већ поменута сцена у којој се одлучује о повећању наднице радницима, а до овога је дошло демократским гласањем у којем су учествовали и политичари из партија које нису биле комунистичке.

Слика партизана у филмованим офанзивама је, поред наведене хомогености у погледу њиховог позитивног карактера, прошарана и одређеним цртама које су их, условно речено, чиниле више људским а мање митским бићима. У *Козари* је то показано у сценама које описују раздор у чети поводом тога да ли се вратити на Козару и помоћи онима који су остали, што се може посматрати као „борба мишљења унутар једне партизанске јединице" (Милорадовић: 2002: 107). Ово је вероватно требало да покаже да ни партизани нису савршени и да међу њима постоје неслагања. Слична неконзистентност ставова партизана показана је и у *Бици на Неретви*, када се распламсава расправа о рањеницима. У овом филму може се видети и сцена (мада врло кратка) у којој један партизан кукавички бежи од партизанке која баца експлозивну направу на тенк и при томе гине. Нешто другачија слика партизана, као сасвим обичних људи, дата је у *Десанту на Дрвар*, када се види како у њиховом штабу влада врло лежерна атмосфера у којој се партизани међусобно шале и необавезно комуницирају.

За разлику од тога, знатно диференциранија слика партизана дата је у филму *Пад Италије*, у коме се издвајају два лика, партизански командант Даворин (*Daniel Olbrychski*) и његов пријатељ, партизан Нико (Франо Ласић). Овај други лик је посебно занимљив пошто је у потпуности атипичан јер, осим што је изневерио револуцију и њену идеју, приказан је и као својеврстан Дон Жуан, буржуј и англофил, а истовремено и као комуниста (то му у једној сцени приговара

78 Тај „инцидент" у партизанским редовима у филму је приказан као изолован случај који се врло строго третирао, што је, како се чини, било у супротности с догађањима код Блајбурга на крају рата.

Даворин, изражавајући на тај начин неповерење у њега). Тако контроверзан лик представља велико одступање од стандардног приказивања партизана у филмованим офанзивама и делимично би се можда могао објаснити општим стањем у друштву у периоду у ком је реализован (филм је из 1981. године, када је Тито већ био покојни, систем у извесној мери био либерализован, а одређене дезинтегративне тенденције, које ће кулминирати деценију касније, већ су почеле да узимају маха). У овом филму већ на почетку Даворин упада у велику моралну дилему јер добија директно наређење од партије да ликвидира Ника, који је скренуо с правог пута (оженио се партизанком која је издала партизански покрет). Даворин наређење извршава, али у наставку филма упада у сличну ситуацију када се прво жени кћерком локалног буржуја Вероником (Ена Беговић), а потом бива оптужен за лошу одбрану села, због чега га партизани избацују из партије и осуђују на смрт стрељањем.[79] У овом филму имамо, дакле, слику партизана која је знатно другачија од уобичајне јер се у великој мери пренебрегава дотадашње правило да, како каже и један од ликова у филму, „командант мора остати кâ светац!“.

У целини гледано, слика партизана у филмованим офанзивама углавном је монолитна, у смислу да су они приказани као непоколебљиви јунаци, али су исто тако приметна и одређена одступања од тог клишеа, која су, ипак, била минимална. Друга битна карактеристика јесте да је у већини филмованих офанзива (изузев *Ужичке републике*) идеолошки карактер партизанског покрета у знатној мери скрајнут.[80] На тај начин је знатан утицај комунистичке идеологије у читавој војној организацији и вођењу партизанског покрета потиснут у страну, а као могући разлог (или бар један од њих) могла би се навести тежња да се ослободилачки покрет прикаже пре свега као народни. Чини се да овај разлог још више добија на тежини ако

---

79 Према појединим ауторима, овај Даворинов трагичан пад може бити виђен као алегорија за кризу нације (*Rohringer*, 2006: 186). Заиста, чини се да судбина овог лика може бити сагледана и као нека врста персонификације кризе тадашње југословенске државе (почетак осамдесетих), па можда чак и извесна антиципација њеног коначног пада (почетак деведесетих).

80 Идеологизација партизанске војске јесте била дубока и обухватна, али су постојала, условно речено, и одређена одступања. Као пример можда би се евентуално могла навести тврдња по којој су за Централни комитет КПЈ партизански одреди били оружана сила народа, док је Прва пролетерска бригада била страначка јединица основана за борбу против класних противника (цит. према Маријан, 2006: 26). Ово би могло да значи да је у оквиру читавог војног конгломерата постојала одређена хетерогеност у идеолошком значају појединих формација, у смислу да су неке биле идеолошки важније од других, а самим тим и дубље идеологизоване.

се имају на уму евентуалне амбиције у погледу извоза тих филмова у иностранство, јер маскирањем врло јасног идеолошког профила партизанске војске она, као мање идеолошки а више народни покрет отпора, постаје прихватљива и за тржишта која нису била превише наклоњена комунистичкој идеологији. Поред тога, треба нагласити и да идеолошки утицај на војску није био увек и у свим периодима подједнако јак и интензиван. Већ од 1949. године, након учвршћења комуниста на власти, улога партијске организације у армији (која је до тада била руководећа на свим подручјима) почела да се преусмерава са оперативног руковођења на политички рад и јачање морала и борбене спремности, а читав процес је формално окончан 1953. године укидањем система двоструког заповедања и функције политичких комесара (Маријан, 2006: 27). Ово се чини важним јер се „лабавија" идеолошка контрола војске у друштву вероватно рефлектовала и на филмску продукцију, а самим тим и на слику партизанске војске која је у анализираним филмовима, као што је наглашено, била углавном без јасних идеолошких карактеристика (осим црвене петокраке, наравно).

3.1.4. Тито

Партизански покрет и потоња Југословенска армија били су неодвојиво везани за личност Јосипа Броза Тита јер су, условно говорећи, оба политичка фактора имала готово заједничку генезу. Титов државнички профил није био „грађен" у оквирима стандардне политичке каријере, већ је у највећој мери био обликован ратним учинком, а партизански герилски покрет је, такође, преко рата „стасао" у снажну и организовану армију. Поред тога, Тито је био први и остао последњи врховни командант војске, па је њихова дубока међузависност остала трајног карактера. О личности и култу Ј. Б. Тита, као врховној идеолошко-политичкој инстанци социјалистичке Југославије, већ је доста тога написано, па се стога може одмах прећи на покушај скицирања његовог филмског портрета. Оно што се може навести као први и најопштији утисак јесте одређена неконзистентност која се пре свега односи на непостојање кохерентне филмске слике Ј. Б. Тита. То заправо значи да његов кинематографски приказ у филмованим офанзивама у великој мери варира од тога да уопште не постоји, до тога да је његова „егзистенција на платну" кључна ствар у филму. Први случај очигледан је у *Паду Италије*, јер се у овом филму Тито чак и не помиње. За нијансу другачија ситуација је у *Козари*, где се само у једној сцени спомиње Титово име, и то када партизани читају вести радија „Слободна Југославија". Титов лик је лишен физичких

манифестација и у *Бици на Неретви*, али, за разлику од претходна два, његово име се учестало помиње током филма. Титово присуство у овом филму пре свега се огледало у његовим наређењима, што је посебно осликавала сцена у којој се његова порука, кружећи уз муклу тишину од једног до другог војника (вероватно због појачавања драмског ефекта), приказује у крупном плану:

Прозор ноћас мора пасти
Тито

Наративна раван у којој је Тито представљен у *Неретви*[81] донекле је разбијена у *Десанту на Дрвар*, јер се овде Тито појављује, али само у документарним снимцима који су интегрисани у играну структуру филма. Поред тога, и Немци и партизани помињу Тита, при чему га први на почетку филма хвале,[82] док други у неколико случајева наглашавају његову храброст. Коришћење документарног материјала који приказује Тита, у *Ужичкој републици* замењено је квазидокументарним снимцима у којима је у улози врховног команданта глумац Марко Тодоровић. За овај филм је карактеристично да је у целини снимљен у боји, док су сцене у којима се појављује Тито снимљене у црно-белој техници. Псеудодокументарност Титовог лика вероватно је требало да његовој личности дâ неку врсту надисторијског карактера, јер, за разлику од сцена у остатку филма, изгледа као да он припада неком другом дијегетичком свету, различитом од оног на који се филм односи. Према појединим схватањима црно-бела техника у *Ужичкој републици* требало је да представља чисту фактографију (Чолић, 1984: 259).



Слика 12. Глумац Марко Тодоровић као „квазидокументарни Тито“

81 Слика Тита у овом филму дата је и на једном другом месту (Звијер, 2009).

82 Хваљење Тита од стране немачке војске изгледа да није било пуко претеривање, јер је Стипе Делић у једном разговору с Титом навео да постоје документа у којима су Немци у анализи дали најбољу оцену врховном команданту, што је, по њему, одлична ствар за филм јер је сасвим нешто друго кад те непријатељ хвали, него кад сам о себи причаш (Архив Ј. Б. Тита, КПР II–2/552).

Поред тога, овде треба поменути и то да су у филму јасно раздвојена два нивоа – играни и квазидокументарни (уз додатке и документарних снимака). Ако би играни ниво био упућен на историјски (што се чини да је била намера), онда квазидокументарна раван упућује на ниво који је изван историјског и који стога не може припадати историјском времену. А изнад историјског времена налази се само митско време. На тај начин, у знатној мери се митологизира Титова личност, јер се он приказује као нека врста недодирљивог субјекта који је свеприсутан, али егзистира изнад обичних учесника историјских догађаја. Ипак, на крају овог филма, у последњим сценама, Тито је приказан у боји. Сцене које ово осликавају прате повлачење партизана, а боја је вероватно требало да искаже његову људску димензију, јер се види како се и он повлачи заједно са осталима.

Коначно уобличавање Титовог лика у класичном филмском маниру може се видети у *Сутјесци*, где га глуми чувени холивудски глумац Ричард Бартон (*Richard Burton*). Овај филм би се можда могао сврстати у претходно поменуту категорију филмова у којима је Титова „егзистенција на платну“ заправо суштина филма.[83] Ова тврдња се најбоље може видети из начина на који је слика Тита конструисана. Поред тога што га глуми један од најпознатијих светских глумаца тог времена, Тито је присутан у филму већ од његовог почетка, што се може видети у сцени у којој пажљиво и замишљено слуша размишљања рањеног партизана Радоша (Раде Марковић) о људској души. Након тог, донекле апстрактног појављивања, Тито је опет у центру пажње када га у штабу информишу о кретању непријатеља (у крупном плану је његово лице). Затим иду сцене у којима он замишљено шета по штабу (при чему га камера прати), да би онда застао да одговори на захтев Москве о распуштању Коминтерне, а камера се, док прича (све време полако и сталожено), фокусира од полукрупног плана до крупног плана његове главе. И у наредној сцени у крупном плану је Титово лице, када он прича на који начин ће партизани наставити борбу.

Та сцена је занимљива и због тога што се његовој идеји да се сачека британска војна мисија супротстављају два партизана наглашавајући блиску немачку опасност, али Тито повисује глас, да би затим сталожено (у крупном плану, и из нормалне филмске перспективе)

83 Због тога је и Тито негодовао и у једном разговору с реализаторима филма нагласио како му је неугодно што је његов лик централна фигура у том филму, истовремено истичући да он сам није био за то (Архив Ј. Б. Тита, КПР II–2/552).

рекао да Британци треба да дођу и виде „стварну истину“, и „крв која је проливена за слободу свих наших народа“. Ове сцене могу да сугеришу одређену демократичност партизана, јер свако има право на своје мишљење, али можда још више осликавају величину и снагу Титовог ауторитета.

Слична ситуација је приказана и у следећој сцени његовог дијалога с докторком Вером (Милена Дравић) о третману рањеника. Он наређује да се рањеницима скину и оперу завоји, што она више пута доводи у питање, да би он на крају полуљутито и оштро наредио: „Вера, учини то!“, што она извршава без поговора. Овакав филмски третман показује да Титове речи нису биле „божје речи“, али да су се увек слушале без обзира на неслагања. У наставку филма индиректно је показана и Титова саосећајност, и то у сцени када он одлаже покрет због кише.

Поред тога, у филму је показано и како је Тито рањен, а наглашавање те чињенице, поред реалних историјских конотација, може показивати и то да је и он био од крви и меса. Занимљиви су такође и Титови дијалози с војницима из британске мисије, и то посебно они у којима лаконски одговара да изостанак подршке РАФ-а и није толико лош јер на тај начин никоме неће ништа дуговати, као и кад, усред немачког бомбардовања партизанских положаја, на опаску Британца да је сваки отпор бесмислен, наводи да нема права да заустави народ у његовој борби за слободу. Ова последња сцена сасвим јасно показује да је карактер партизанске борбе био пре свега народни (чиме се занемарује идеолошки аспект), док она пре ње јасно указује на то да су партизани били сами у стању да „изгурају“ свој отпор према Немцима. Поврх свега,[84] треба још споменути и сцену на крају филма у којој Тито хвали два војника-сељака (Љубиша Самарџић и Коле Ангеловски), иако су прекршили његово директно наређење (нису бацили топ кад је он то наредио, а њихова одлука се накнадно показала као исправна), при чему га један љуби, уз смех обојице. Ова сцена на посредан начин наглашава Титову људскост у смислу да и он греши, али да исто тако и опрашта.

---

84 Описане сцене нису једине у којима се Тито појављује у филму *Сутјеска* (њих има знатно више), већ су то само оне за које се сматрало да су у одређеној мери релевантне за анализу.



Слика 13. „Филмски Тито“ као креација холивудског глумца Ричарда Бартона

Знатно мање нијансирана слика Тита јесте у *Иīманском маршу*. У овом филму Тита глуми Лазар Ристовски, и за разлику од претходног остварења у коме је Титова личност осцилирала између човека и натчовека (при чему се чини да је ипак превагнуо први), Тито је приказан скромно, чак и у људском смислу. Његово прво појављивање је на почетку филма, у сценема у којима приликом оснивања Прве пролетерске бригаде држи патриотски говор. Иако том приликом наглашава сва општа места комунистичке идеологије, остаје утисак да је у његовом приказу недовољно дозирана величина која би га, пре свега визуелно, бар у одређеној мери издигла изнад обичних партизана. Чини се да овај утисак потврђују и сцене из друге половине филма у којима Тито у штабу прича с доктором (Александар Берчек) о лошој ситуацији с рањеницима, при чему покушава да мотивише доктора, али то ради доста неубедљиво.

Титова изгубљеност нарочито је наглашена у сцени када прима депешу из Москве у којој га питају зашто је било потребно оснивати Пролетерску бригаду, при чему он шетајући по соби, полузапањеног израза лица наглас, али више за себе, понавља на руском: „Почему?! почему?!“. У овој сцени види се његова потпуна неприпремљеност за дате околности, немогућност импровизације, као и извесна недораслост ситуацији. Уз све то, треба поменути и сцену у којој партизанима у болници говори о стању на фронту, при чему то његово излагање делује поприлично несигурно.

Када би се покушала дати коначна оцена слике Тита у филмованим офанзивама, можда би било најбоље имати на уму комбинацију два нивоа – темпорални, који би започињао првим филмом (*Козара*), а завршавао се последњим (*Иīмански марш*) и модусни, који би се односио на различите начине приказивања (наративни, документарни, псеудодокументарни и играни). На тај начин могла би се пратити, условно речено, филмска кривуља приказивања Титовог лика.

У том смислу, линија Титовог филмског лика креће се од потпуног непојављивања у *Козари*, преко документарних снимака у *Десанту на Дрвар*, затим опет следи непојављивање у *Бици на Неретви*, да би се онда стигло до готово филмске посвете његовом лику у филму *Сутјеска*, након чега следи квазидокументарни омаж у *Ужичкој републици*, за којима следи апсолутно одсуство у *Паду Италије* и врло бледа слика у филму *Игмански марш*. Дакле, може се рећи да Титова слика осцилира између њеног непостојања и врло јасних визуелних манифестација, при чему је први случај знатно чешћи.

Када је у питању Титово филмско непостојање, за њега би се, између осталог, могло рећи и да је покушај сакрализације, с обзиром на то да је његово присуство наглашено као уједињујућа материјализација дела и духа кроз поруке, говоре, приче, летке (Даковић, 2000: 28), при чему се ово запажање посебно односи на филм *Битка на Неретви*. На тај начин конституише се идеја о Титу као ненаметљивој, али свеприсутној сили која води народ у оружаној борби против окупатора. Иста ауторка такође наводи да су заправо харизма и мит личности Јосипа Броза Тита условљавали његово касно и ретко појављивање као фигуре од крви и меса, док је клише фантомског присуства изузетно јак. Мада синтагма „мит личности" није најјаснија и није сасвим сигурно да се у овом случају може користити, величина његове харизме је непобитна чињеница која је свакако могла утицати на дуготрајно избегавање да се он прикаже као обичан човек.

Поред тога, непојављивање Тита може се односити и на чињеницу да је тако избегнуто „увођење" слике лица које руководи битком (Љубојев, 1995: 276), што се, опет, може протумачити као покушај твораца филма да оружану борбу прикажу у што већој мери народном, без посебног истицања чак и кључних актера. Уз то, можда се може навести и могућност да је избегавање приказивања Тита имало корене у жељи да се по сваку цену избегне стварање култа личности и на тај начин ни случајно не понови искуство СССР-а.

Уз све то, можда би се могло поменути и да филмови из шездесетих година (*Козара* и *Неретва*) вероватно још нису имали разрађену идеју о томе на који начин би било најбоље приказивати Тита а да се нико не осети увређеним. Аутор ових филмова Вељко Булајић у једном интервјуу наводи да је постојала недоумица како приступити Титовом лику у филму *Битка на Неретви*, али да је на крају он (Булајић) написао сценарио у којем се Тито ни у једном тренутку не појављује, да би касније, на састанку с Титом пре којег је овај прочитао сценарио, објаснио маршалу да би појава његовог лика сметала филму као уметничком делу и да би се у том случају мислило да се

Битка на Неретви снима само због њега, са чиме се Тито сложио и обећао подршку током снимања.[85]

С друге стране, филмови у којима је визуелизован Титов лик такође су у одређеној мери специфични. Документарни снимци у *Десанту на Дрвар* чине се као нека врста соломонског решења у погледу приказивања Тита (посебно кад се упореди с *Козаром* и *Неретвом*, јер је снимљен између њих, 1963. године), пошто се он појављује у „огољеној" историјској форми, и због тога не оставља много места за било какве приговоре у погледу релевантности његове слике. За слику Тита у овом филму, Милутин Чолић је навео да Тита мало видимо, али га стално осећамо (у спољној визури приче га видимо једном, а у души филма непрестано), уз опаску да се тема десанта сједињује и прожима с темом Тита и да је легенда о Дрвару истовремено и легенда о Титу (Чолић, 1984: 581). Можда се тако може објаснити „стидљиво" присуство Тита у овом филму, јер је поистовећивање ове офанзиве с Титовом личношћу било једно од општих места не само идеологије југословенских комуниста већ и културолошке сфере у целини. Због тога би учестало појављивање Тита у екранизованој офанзиви вероватно створило утисак засићености и презаступљености, а како је идентификација те две симболичке целине (те конкретне офанзиве и Тита) већ постојала на једном нивоу, вероватно није било потребе да се она у филму додатно потенцира.

За разлику од тога, у *Сутјесци* је, како изгледа, окосница филма управо Титов лик. Он је у филму постављен као, условно речено, филозофски коментатор рата, за кога се чини да врло често као у неком контемплативном стању посматра борбу. Премда је Тито у *Сутјесци* осцилирао између ратника и метафизичког хероја, његове филмски наглашене особине (резервисан и тих, одмерен, замишљен и потпуно издвојен од осталих) више су га приближавале другом него првом моделу. У том смислу, филмски критичар Милутин Чолић наводи како је Тито у овом филмском остварењу некако усамљен, издвојен, замишљен, хамлетовски контемплативан (Чолић, 1984: 257). Чини се да ова запажања заиста одговарају слици Тита у *Сутјесци* јер је више него приметно да он не успева баш на прави начин да успостави однос с ратном ситуацијом која се приказује у филму. Ово је вероватно била последица превеликог калкулисања о томе како приказати Тита а да „надлежне комисије" не упућују превише примедби. Поред тога, Чолић наводи како је лик Тита такође био и прилично упрошћен, осиромашен, а у тренуцима чак и маргиналан (Чолић, 1984: 257). Тај

85 „*Bitka na Neretvi* neponovljiv je film hrvatske kinematografije", *Novi List*, 5. јун 2005.

сплет особина које су красиле „филмског Тита“ знатно је дискутабилнији јер се чини да је управо тежња аутора филма да Титов лик не буде упрошћен и осиромашен довела до тога да је његова филмска појава буде у приличном несагласју са читавом атмосфером у филму. Што се тиче маргинализације, сасвим довољан контрааргумент може се пронаћи у чињеници да је Тита играла таква филмска величина какав је био глумац Ричард Бартон.[86]

За разлику од тога, у *Ужичкој републици* Тито је, како се чини, у знатној мери митологизован. Ово је урађено коришћењем квазидокументарних снимака који га везују за реалност другачију од оне која постоји у филму. Тито је заправо приказан као личност „нанесена над догађање стварности“ (Љубојев, 1995: 254). У том смислу, ако филм тежи ка историјској перспективи, онда псеудодокументарни снимци у оквиру тога припадају надисторијској перспективи, тј. митском времену. Да би ово било јасније, инсценације о Титу из ова два филма могу се посматрати у оквиру различитог степеновања рационалног и ирационалног угледа политичког вође, који подразумевају ауторитет, харизму и култ (Куљић, 1998: 283). Упрошћено гледано, ауторитет би произлазио из службе коју вођа обавља (нпр. генерални секретар партије), харизма би била везана за његову личност (јунак у рату), док би култ подразумевао свесно уобличаване и гајене представе о јединствености и незамењивости вође. Овом степеновању би се као крајња инстанца могао додати и политички мит, који би се односио на сакрализовање или обоготворење вође. Када се из ове перспективе посматрају представе Тита у *Сутјесци* и *Ужичкој републици*, може се рећи да је у првом филму Тито негде између ауторитета и харизме, док је у другом између култа и мита.

Такав визуелни образац у потпуности је разбијен у последњој филмованој офанзиви *Игманском маршу*, у коме приказ Тита скоро да не досеже ни до степена ауторитета (према претходно наведеној „лествици“). Такав визуелни третман у знатној мери је контрирао уобичајним филмским представама Тита, а нарочито је одударао од *Сутјеске* и *Ужичке републике*. Објашњење за то могло би се, између осталог, потражити и у особеном друштвено-политичком тренутку реализације филма (1983. година), који су, између осталог, карактерисали почеци нагризања и разградње Титовог култа. Чини се да ова тврдња још више добија на значају ако се има на уму да се веома

86 Овде се може поменути и то да је Тито био одушевљен Бартоновом глумом: „Оно што се тиче његове мирноће и тога, она мирна забринутост, али се не види на њему забринутост која би била бесперспективна. То је јако добро, мирно, без сваке драматизације то је одлична ствар. Ту нема нервозе никакве, то је одлична ствар“ (Архив Ј. Б. Тита, КПР II–2/552).

дуго избегавала било каква филмска визуелизација Титовог лика, а у декади која је претходила распаду земље он је приказан као сасвим обичан човек. Можда не би било претерано рећи да је заправо његов филмски одраз био сасвим добар показатељ реалне величине његове харизме у одређеним историјским периодима. Тако, потпуно изостављање његовог филмског лика у првим декадама социјалистичке државе евентуално би указивало на недодирљивост харизме, филмске приказе током седамдесетих на њено благо слабљење и покушај да се поново ојача, док је филмски портрет у осамдесетим донео интензивнију ерозију харизме.

3.1.5. Партија

Јосип Броз Тито и војска били су стубови на којима је почивао комунистички режим социјалистичке Југославије. Међутим, између ове две инстанце налазила се још једна која у погледу своје важности није уопште заостајала за њима. Реч је, наравно, о Комунистичкој партији.[87] За ову политичку организацију може се рећи да је била главни, темељни и најважнији колективни политички актер не само у југословенском већ и у другим идеолошким системима социјалистичке провенијенције. Посматрајући ствари из те нешто шире перспективе, чини се да је за поменуте системе било и више него значајно да партија ужива посебан положај. У том смислу, Сузан Бак-Морс сматра да је партија била идеал којем људи никада нису били дорасли (Бак-Морс, 2005: 42). Премда ова тврдња можда звучи мало прејако, треба имати на уму да у почетним фазама социјалистичких режима у партију уопште није било лако ући. Биле су потребне бројне провере како породичне, тако и личне прошлости, као и политичко-идеолошка подобност. На тај начин се чувала чистота партије, али јој се придодавао и ореол недодирљивости и изузетности. Самим тим, да би одржала статус најбитније политичке организације, партија је неминовно морала бити идеализована.

Треба нагласити да је, поред тог симболичког нивоа, партија и у стварности била врло снажан политички ентитет, за чију се моћ и утицај може рећи да су били и изнад саме државе. У том смислу не треба губити из вида „бољшевичко идејно и организационо настојање

87 Комунистичка партија Југославије (КПЈ) основана је 1919. године, да би непуну деценију након устоличења као званичне државне политичке организације, на Шестом партијском конгресу 1952. године, била донета одлука о њеном преименовању у Савез комуниста Југославије (СКЈ). Како је ова промена била углавном формалног карактера, јер њен статус као централне политичке институције ни у којој мери није био промењен, у књизи ће се једноставно користити термин партија.

да се држава прожме партијом“ (Куљић, 1989: 87). На тај начин, партија је преко својих организација посредно контролисала и надзирала различите државне и друштвене нивое и подсистеме. Посматрајући ове ствари још нијансираније, може се рећи да „партија као целина и појединачне партијске инстанце имају у правном смислу загарантовано право наређивања држави и њеним надлештвима“ (Куљић, 1989: 87). Дакле, партија је заправо била засебан и аутономан политички ентитет у оквиру државе, који је у одређеном смислу био надређен држави. Извесну аутаркичност партије и њену доминацију над државом потврђује и опсервација Сузан Бак-Морс, која наглашава да „комунистичка партија *изграђује* социјалистичку државу“ (Бак-Морс, 2005: 27). Ова предност партијског над државним дубоко је интегрисана у социјалистичку политичку теорију по којој је партија представник (радног) народа, а не држава, при чему је држава само привремено средство које на крају треба да одумре. Самим тим што је легитимни и суверени представник радничке класе (на чијој политичкој суверености почива држава), партија стиче право да располаже оном моћи која би, по правилу, припадала држави.

У југословенском социјализму партија је, осим поменутих, општих карактеристика, била и дубоко и нераскидиво повезана с ликом и делом Ј. Б. Тита. Она је, с једне стране, била главна полуга Титове власти, без чијег монопола се није могао замислити социјализам, док се, с друге, Тито увек трудио да личној власти дâ облик партијске одлуке (Куљић, 1998: 107–108). Дакле, Тито се у свом владању директно ослањао на партијски апарат, који је, опет, представљао и неку врсту легитимизације његове личне власти, при чему је ово последње искрсавало као једна од њених битнијих функција. Поред тога, партија је дубоко прожимала и војску. Пример за то је институција комесара, који је представљао делегата партије у војсци. Може се рећи да су комесари на индиректан начин показивали колики је био значај партије, јер је већ „у првој устаничкој години, у свим партизанским јединицама (...) уведена функција политичког комесара као потпуно равноправног команданту“ (Куљић, 1989: 29). Стварни значај партије у оквиру партизанске војске може се још видети и у писму које је Тито упутио Покрајинском комитету Македоније 16. јануара 1943. године, у којем се врло експлицитно наглашава потреба стварања партијских организација у војсци чији се задатак, између осталог, састојао и у контроли, надзору, пропагандној делатности и одржавању адекватног морално-политичког стања (Тито, 1949: 208–210).

Изузетан значај партије у социјалистичкој Југославији и њена важност за комунистички режим нису нашли свој симболички реципроцитет у филмованим офанзивама партизанских ратних спектакла.

Партија се ни на који начин не приказује, нити се чак помиње у већини ових филмова. Таква ситуација је трајала све до *Сутјеске* (дакле, филмови као што су *Козара*, *Десант на Дрвар* и *Битка на Неретви* ни на који начин се не баве партијом, нити она у било ком смислу постоји у њима), где се у једној сцени, одговарајући на телеграм из Москве, Тито потписује као „генерални секретар". На тај начин је врло посредно истакнут значај партије, јер је функција „генсека" представљала најважнију функцију у оквиру партијског апарата.

Знатно већу филмску афирмацију партија достиже тек са *Ужичком републиком*. Већ на почетку филма партија се експлицитно помиње као организатор борбе против окупатора (у квазидокументарним снимцима наратор наглашава да је одлуку о борби донео Тито и ЦК партије). На тај начин је партија јасно маркирана као главни иницијатор, чиме је уједно показана и њена важност и удео у целокупној борби. Поред тога, директно је наглашен и њен утицај, и то када у мешавини документарних и квазидокументарних снимака наратор саопштава да „утицај партије нагло расте код најширих маса". Статус и третман партије у овом филму могу се пратити и преко главног лика, командира Боре (Борис Бузанчић), који је нешто између војног заповедника, организатора устанка и комесара, мада се чини да ова последња функција претеже. Преко овог лика, који је уједно и главни мушки лик у филму, индиректно је представљена и делатност партије како на терену, тако и у војсци. На тај начин је партизанској борби, али и читавом покрету дат јасан идеолошки карактер, што се у претходним филмовима није могло сасвим јасно уочити.

У *Паду Италије* партија се такође помиње, али је њено постојање у овом филму конструисано на нешто специфичнији начин. Наиме, њој је приписана улога, условно речено, судбинског фактора који готово апсолутно господари над животима својих чланова. Ово је изражено пре свега у сценама на почетку и на крају филма. У првом случају, партија одлучује да уклони партизанку Красну (Снежана Савић), која се огрешила о партијску дисциплину. Ову партијску директиву извршава партизан Даворин, елиминишући при том и свог пријатеља Ника који је био у емотивној вези с проказаном партизанком, а није желео да је се одрекне.[88] На крају филма, ситуација се преокреће и џелат постаје жртва. Даворина смењују са дужности, избацују из партије и кажњавају стрељањем. Ову последњу одлуку

88 Међу сценама које су грубо описане у наведеној реченици има и једна у којој се њих двојица (Даворин и Нико) расправљају о одлуци партије, при чему овај други оштро негодује што партија залази у његов интимни живот. Ово се, у одређеној мери, може схватити и као индиректна критика партије, и њене тенденције ка што већем надзору својих чланова.

саопштава му његов рођени брат Ловре (Игор Хајдархоџић), који том приликом јасно наглашава да је он ту не као брат, већ као политички комесар. У оба описана случаја, партија има готово судбинске карактеристике и као таква јавља се у одлучујућим тренуцима како у оквиру радње филма (почетак и крај), тако и у животима његових протагониста.[89] Партија је на тај начин постављена високо изнад људи, као невидљива и недодирљива сила која директно утиче на њихов живот и одређује смернице и начине понашања. Речју, партија је била светиња.

Гледајући ствари у целини, може се закључити да филмски третман партије уопште није одговарао њеном стварном значају у оквиру југословенске социјалистичке државе. Од свих филмованих офанзива, партија се значајније појављује у само два остварења, мада је и у њима постојање партије, поготово у поређењу с неким другим чиниоцима, било релативно неупадљиво. Потпуно изостављање партије било је врло карактеристично за филмове који су били реализовани током шездесетих година.

С једне стране, то се може протумачити као неутрализација идеолошког карактера борбе, чиме се она показује као спонтани народни отпор, а не као политички диригована акција.[90] Тежња ка деидеологизацији није била само филмска фикција, већ се може опазити и у историјској равни, и то већ у првој фази устанка када је ЦК КПЈ издао директиву да политички комесари иступају пре свега као „представници народа и чувари народних интереса у јединици“, док је револуција због свог карактера „често из тактичких разлога прикривана народно-демократском терминологијом“ (Кuљић, 1989: 28–29). Овај навод такође може да потврди и чињеница да је било врло распрострањено коришћење синтагме „народноослободилачки“ независно од тога да ли се мислило на рат (НОР), на борбу (НОБ) или на покрет (НОП).

С друге стране, филмско прикривање идеолошке особености рата у Југославији може бити и последица амбиције твораца тих филмова да они буду добри извозни артикли. Наиме, на иностраном тржишту (посебно западном) учестало помињање КП могло је изазвати отклон код дистрибутера, цензора, а и публике, и филм етикетирати као политичку (тј. комунистичку) пропаганду. Због тога се чини да

89 Чолић сасвим јасно наглашава да је убица партизана Даворина заправо „Партија, јер је по њеној одлуци убијен“ (Чолић, 1984: 262).

90 У разговору са екипом филма *Сутјеска*, Тито је говорио да се приговарало филму *Битка на Неретви* да је доста тога било изостављено како би се показало да партија није руководила (Архив Ј. Б. Тита, КПР II–2/552).

је било неопходно изопштити садржаје који су имали директне везе с комунизмом, па је самим тим партија, са својим врло јасним идеолошким карактеристикама, била директно истиснута из филмова. Овим разлозима могли би се додати и они који су се односили на слабљење моћи и утицаја партије, што је било веома карактеристично за последњу филмовану офанзиву из 1983. године (*Игмански марш*), која је снимљена у декади чија је друштвено-политичка клима имала врло изразите дезинтегративне тенденције.

Међу филмовима у којима се помиње партија, први на краткој листи је *Ужичка република*, који сасвим јасно и недвосмислено указује на величину и значај партије. Занимљиво је да је помињање партије било највише изражено у квазидокументарним снимцима (што је био случај и с ликом Тита), тако да у том филму и сама партија (као и Тито) добија неку врсту надисторијског карактера огрнутог „митагошком ауром" (С. Петровић). Овакав начин односа према тада главној институцији у друштву може се, између осталог, објаснити и друштвено-политичким околностима у којима је филм настао, при чему се пре свега мисли на поновно увођење морално-политичке подобности у годинама непосредно пре и после реализације филма (седамдесете године). Морално-политичка подобност је, најопштије говорећи, подразумевала чланство у партији и самим тим (бар формалну) привrженост владајућим идеолошким начелима, на чему се посебно почело инсистирати након изражених либералних тенденција у шездесетим годинама.[91] На тај начин су се у одређеној мери појачавали значај и утицај партије, који су крајем претходне деценије знатно опали.

3.1.6. Социјалистичко југословенство

Партија, Тито и војска били су три главна стуба комунистичког режима у Југославији. Поред њих, постојала је још једна врло битна идеолошка компонента, чије су интегративне могућности умногоме премашивале претходно поменуте инстанце, а која је, опет, била особена једино социјализму у Југославији. Реч је о концепту југословенства. Раније је наглашено да тај концепт није био, као такав,

91 Морално-политичка подобност је најчешће била битна приликом вршења политичких и других важних друштвених функција, а неретко је била услов и за добијање радног места. Међутим, овде не би требало претеривати, јер нису сви припадници елите обавезно били и чланови СК, а ни сви чланови партије нису заузимали високе положаје (Миладиновић, 2003: 361). Ово је било врло карактеристично за економски кадар, али исто тако се могу наћи примери и у другим друштвеним сферама.

инхерентан социјалистичкој Југославији, али је чињеница да је читав тај систем дубоко прожимао, заузимајући значајно место у оквиру идеолошког апарата. У већини филмованих офанзива, концепт југословенства експлицитно се не помиње, али се зато као његови носиоци могу детектовати партизани и Тито.

Када је Тито у питању, већ његово филмско појављивање, па чак и помињање, могло би се директно довести у везу с југословенством. Разлог за овакву тврдњу јесте у чињеници да је Титова личност имала универзалну карактеристику, а то је да су је сви народи Југославије сматрали својом (Мирић, 1984). Поред тога Тито се, уз поједина одступања, врло често у јавним наступима декларисао као Југословен. [92] Због тога, Тито се, чини се с правом, може окарактерисати као један од стожера идеје југословенства, па се његова филмска егзистенција може сматрати врло „компатибилном" с концептом југословенства.

Што се партизана тиче, може се рећи да је југословенство најиндиректније било оличено управо у мултинационалној партизанској војсци, која се, у ширем смислу, може посматрати и као Југославија у малом. О томе се можда чак може говорити и као о општеприхваћеном стандарду, будући да су у сваком филмском спектаклу партизани били представљени као синоним за југословенство. Символичка повезаност партизана с југословенством, која се може пратити у ратним спектаклима, била је такође карактеристична и за сферу која није потпадала под филм. Бојан Д. Димитријевић, пратећи издавачку делатност армије, наглашава да је у том сектору југословенству придаван највећи значај (Димитријевић, 256: 2007). Овај навод потврђује чињеницу да је војска била баштиник југословенства, а најочитија потврда може се пронаћи и у њеном имену, чији је пун назив *Југословенска* народна армија недвосмислено сугерисао и указивао на њен карактер. Концепт југословенства је, дакле, имплицитно пласиран преко армије, а то је била „формула" која се примењивала и у сфери филма.

92 Иако је био из хрватско-словеначког брака, Тито се у мају 1945. Загрепчанима обраћа „као Хрват", у марту 1969. омладини и студентима подвлачи да је Југословен, „али по националности Хрват", а у октобру 1971. војсци на маневрима говори да је „Југословен и ништа друго" (Куљић, 1998: 205). Оваква еластичност у изјашњавању може се образлагати различитим чиниоцима, од којих су се неки односили на прилагођавање различитим деловима популације, сложеност вишенационалних односа, страх од губитка популарности и присталица итд. Поред тога, треба навести и поједине тврдње по којима је Тито већ од друге половине шездесетих све мање веровао у идеју југословенства и могућност њеног остварења (Марковић, 2007). Упркос томе, концепт југословенства био је и остао врло битан идеолошки сегмент социјалистичке заједнице, а Тито је био његов аутентични репрезент.

Премда југословенство у филмованим офанзивама није било експлицитно наглашавано,[93] његов најважнији „састојак“, идеја братства и јединства, имао је мало другачији третман. Директно истицање братства и јединства веома је упадљиво у два филма, *Бици на Неретви* и *Игманском маршу*. У првом филму, на његовом почетку, у крупном плану се види Титова порука у којој је јасно наглашено да је у тој бици пре свега „побиједило братство и јединство наших народа“. И у другом филму Тито наглашава важност братства и јединства, али овај пут у играној форми, када држи говор приликом оснивања Прве пролетерске бригаде, при чему посебно истиче „борбу за братство и јединство свих наших народа“, уз то наглашавајући да се „застава братства и јединства (...) мора носити високо“.

Ту треба обратити пажњу на чињеницу да приликом помињања братства и јединства у филмованим офанзивама то не ради нико други (неки партизан, наратор и сл.), него искључиво Тито. На тај начин, Тито се поставља као ексклузивни носилац те идеје и као њен главни пропагатор. Осим чињенице да је и Тито у већини својих јавних говора истицао, и на тај начин директно промовисао братство и јединство,[94] треба такође имати на уму и симболичку раван, јер везивање Тита и поменуте идеје у једну целину засигурно представља најпоузданији начин афирмације братства и јединства. Ако врховни ауторитет и најважнији „симбол државе и режима“ (П. Ј. Марковић) интензивно промовише одређену идеју или начело, то ће код најширих слојева становништва приликом рецепције имати далеко већи и снажнији утицај него да је тај задатак поверен неком обичном, у овом случају филмском лику.

Како је за директно промовисање братства и јединства био „одговоран“ искључиво Тито, тако су за његове индиректне филмске манифестације били коришћени партизани. У овом случају је филмска стварност нашла адекватан ослонац у „реалној стварности“, с обзиром на то да је „школство у коме су настајали кадрови ЈНА неговало (...) пре свега идеолошки утицај на питомце, затим трансфер традиција партизанског покрета (...) и међунационалне односе на бази формуле *братство и јединство*“ (Димитријевић, 2007: 257). Из

93 Може се приметити да је слична ситуација била и у друштвеној стварности, где у пописима из 1948. и 1953. године нема могућности опредељивања за Југословене, једино су 1953. Муслимани добили могућност да се, зато што још није оцењено да чине нацију, могу опредељивати као „Југословени неопредељени“ (Дуганџија, 1986).

94 Може се рећи да је Броз југословенство имплицитно потенцирао управо истицањем братства и јединства које је, између осталог, било и остало лајтмотив свих Титових исказа и настојања (Мирић, 1984).

овога се види да је идеја братства и јединства у војсци била високо „пласирана“, што даље упућује на то да је држава свесно користила војску за ширење те идеје, али је такође истовремено користила ту идеју за консолидацију и хомогенизацију војске. Исто тако, важно је поменути да су братство и јединство били изражени у партизанском покрету и пре његовог конституисања у регуларну војску, јер „дијелом из идеолошких разлога (...) али још више као израз хисторијског искуства, и своје етничке и политичке структуре, партизански се покрет (...) темељио на политици *братства и јединства*, која је подразумијевала равноправност свих народа у тадашњој Југославији“ (Јовић, 2007: 65).

Типични филмски примери братства и јединства у оквиру партизанске војске могу се запазити у сценама које говоре или осликавају односе самих партизана (најчешће емоционалне и пријатељске). Тако, у *Козари* су партизански командант Ахмет (Михајло Костић) и партизанка Злата (Тамара Милетић) у емотивној вези, при чему је јасно (пре свега из њихових имена) да је он Муслиман, а она Српкиња. Затим, у филму *Битка на Неретви* наглашено је да су Далматинац Стипе (Борис Дворник) и Србин Новак (Љубиша Самарџић) кумови, а врло слична „поставка“ коришћена је и у *Сутјесци* где су најбољи пријатељи Далматинац Иве (Борис Дворник) и Србин Никола (Велимир – Бата Живојиновић), као и у *Игманском маршу* где је посебно наглашено пријатељство између босанског Муслимана Мустафе (Зијах Соколовић) и Србина из Крагујевца, Ганета (Славко Штимац). Уз то, последњи филм садржи и сцене које су показивале како су болничарке Есада и Мирсада неговале рањене партизане, и како су и друге Муслиманке доносиле храну партизанима у болници.



Слика 14. Ахмет (Михајло Костић) и Злата (Тамара Милетић) у филму *Козара*

Поред тога, могу се навести и сцене из *Ужичке републике* у којима наратор говори како су нацисти раселили хиљаде словеначких породица широм Југославије да би на њихову земљу населили немачко становништво, при чему се виде кадрови у којима људи (чини се у Србији) носе пароле на којима пише: „Словенци нисте сами“ и „Наш дом је ваш“.

На крају би требало поменути и један врло специфичан начин репрезентовања братства и јединства у филмованим офанзивама. Реч је о сценама колективног партизанског певања, народног весеља или једноставно ода Титу, које постоје у готово свакој филмованој офанзиви, као, нпр. козарачко коло у *Бици на Неретви* где Јул Бринер свира хармонику, документарни снимци Тита у *Десанту на Дрвар*, уз које иде песма „Друже Тито, ми ти се кунемо...“, затим приредба у *Ужичкој републици* на којој је „главна звезда“ млада партизанка с песмом „Са Овчара и Каблара“, или пак масовна сцена у *Сутјесци* у којој велики број партизана игра коло уз песму: „Друже Тито наше десно крило, да те није не би ни нас било.“ Могло би се рећи да сви поменути примери приказивањем весеља директно уздижу култ Јосипа Броза, а индиректно славе и идеју братства и јединства, јер је у тим сценама показано да колективна егзалтација нема свој извор само у слављењу победе над непријатељем, већ и у акту заједничке и јединствене акције, као и удруженог (братског) деловања.

Дакле, описани случајеви филмског промовисања идеје братства и јединства наглашавају велику блискост особа које су биле различитих националности, што је, у принципу, била и суштина те идеје. На тај начин је релативно ненаметљиво, али како се чини, прилично ефектно, „гурана“ и уједно промовисана идеја братства и јединства, пре свега у виду филмског пропагирања једнакости и блискости различитих народа. Дакле, у већини анализираних филмова углавном се не могу наћи примери у којима се идеја братства и јединства (а самим тим и идеја југословенства) непосредно пропагира, већ се оно заговара на знатно посреднији начин.

3.1.7. Мартиролошки обрасци

Поред дискретног наглашавања наднационалног југословенства, слављење „партизанства“ односило се и на неговање и потенцирање борачког учинка партизанске војске, што је даље подразумевало глорификацију револуционарне и ратничке прошлости, чиме се и сам колектив монументализовао кроз призму победника. Међутим, величање револуционарних тековина, поред истицања првобораца, носи

са собом и величање жртава које су пале у њену част. У том смислу, мартиролошки образац је био врло важан сегмент идеологије југословенских комуниста. Међутим, ова „ставка“ се може наћи готово у сваком идеолошком систему, а улога коју игра и више је него значајна. Генерално гледано, мартиролошки образац би се односио на центрирање сећања на жртаве, истицање неупоредивости жртве властите групе, емоционализовање жртава, потраживање различитих облика надокнаде, пребацивање одговорности за властиту жртву на друге (Куљић, 2006: 288–289).

Статус жртве, поред наведеног, може изазивати и поштовање, а понекад самилост и емпатију, што могу бити веома битне ставке када је спољна политика у питању. Слично томе, Душан Кецмановић наводи неколико разлога због којих је статус жртве врло привлачан. Међу важнијима су ти да жртва има морално и материјално право на освету (или, да додамо, одштету), да јој се увек „гледа кроз прсте“, да је смањено самокритична, да је у великој мери ослобођена одговорности за властиту судбину, да је кривац увек на другој страни (Кецмановић, 2001). Због свега тога статус жртве тежи дуговечности, у смислу што дужег одржавања у сећању, а у оквиру идеолошког апарата развијени су различити механизми за овај процес, при чему се чини да је конструкција жртве помоћу филмске слике само један од њих.

У филмованим офанзивама, мартиролошки образац је најефектније био представљен преко рањеника, а такав визуелни концепт био је нарочито изражен у филмовима *Битка на Неретви* и *Сутјеска*. За оба остварења могло би се рећи да окосницу њихове фабуле чини наглашавање драме рањеника и њиховог незавидног, егзистенцијално угроженог положаја. Ова тврдња посебно важи за први филм који заправо и екранизује битку, између осталог, познату и под именом „битка за рањенике“. Мучна судбина рањеника у овом филму максимално је потенцирана у многобројним сценама, чиме се у ширем смислу конституише монопол на жртву. У тај монопол уткана је и слика болесних од тифуса, који путем својих излета у халуцинацију у знатној мери емоционализују величину жртве коју сви подносе.

Сличан образац може се приметити и у *Сутјесци*, где рањеници такође представљају „хомогену целину“ преко које се врло ефикасно акумулише „жртвени капитал“. То посебно потцртавају сцене колективног прања завоја, којима је индиректно наглашена многобројност рањеника као и изузетно тежак положај у којем се налазе. Уз то, треба поменути и кадрове у којима Сава Ковачевић сажаљиво гледа велики број рањеника, чиме је снажно наглашен контраст између

прекаљеног ратника и несрећних рањеника, који из те перспективе изгледају још бедније. „Филмска патња“ рањеника и њено истицање може се у ширем смислу посматрати и као оличавање агоније кроз коју је морао да прође један народ да би стекао своју слободу.

За претходно описан филмски третман рањеника постоје наводи да се уклапао у тзв. „култ рањеника“ који је имао корене историјско-традиционалног карактера и оне посебне, специфичне за НОБ (Петрановић, 1988: 246). С друге стране, постоје мишљења да је „ратна хуманост“ партизана и у том контексту „епопеја рањеника“, „узвишена брига“ о „рањеним друговима“ који никада нису остављани у вихору рата била једна од најважнијих саставница партизанског мита (Николић, 2007: 130). Дакле, с једне стране, филмски описан третман рањеника био је готово инхерентан партизанској војсци, док је, с друге, био обичан митологизовани конструкт. Из овако опречних ставова могло би се евентуално закључити да је међу партизанима у одређеном смислу заиста постојао известан култ рањеника, нарочито ако се има на уму шира ослободилачка политичка култура балканског поднебља, али да је у накнадном „полирању“ у оквиру идеолошког апарата у знатној мери попримио карактеристике које су излазиле из историјских оквира.

Филмско конструисање групног жртвеног портрета имало је окосницу у наглашавању велике патње рањеника.[95] Поред њих, колективној величини жртве доприносили су и партизани, као што је био случај у сценама при крају *Ужичке републике*, када након финалног обрачуна с Немцима мртви партизани леже „расути“ по обронцима брда. Међутим, партизани се нису толико уклапали у колективни жртвени образац, пре свега због тога што је за њих било резервисано „појединачно страдање“. Будући да је оваква конструкција слике жртве постојала у готово свакој филмованој офанзиви, навешћемо само неколико типичних примера из *Козаре*, која је била први ратни спектакл, па се због тога може претпоставити да је формирала неку врсту обрасца, тј. стандарда за потоње „филмске погибије“ партизана.

Први такав пример је изузетно театрална смрт партизана Маринка (Милорад Мајић), који се у самртном ропцу извињава због

95 Треба напоменути да је колективни мартиролошки образац, обликован општом патњом рањеника и болесника, био „прошаран“ и личним историјама страдања које су у *Бици на Неретви* оличене у душевном болеснику с „метком у глави“ (Фабијан Шоваговић), и у болничаркама Даници (Силва Кошћина) и Нади (Милена Дравић). Слично је и у *Сутјесци*, где се већ на почетку филма упознајемо с рањеником који је остао без обе ноге (Раде Марковић), а у другој половини филма постајемо сведоци несрећне судбине докторке Вере (Милена Дравић), којој, у једној врло потресној сцени, секу руку без анестезије.

тога што је дозволио да буде смртно рањен, при чему читава та сцена траје преко двадесет секунди. По својој театралности не заостаје ни сцена у којој гине дечак Радица, када му у тренутку умирања сигнална ракета осветљава лице, што појачава драмски ефекат читаве сцене, при чему погибија дечака добија готово сакралну ауру. Ако би театралност умирања у *Козари* сагледали градацијски, врхунац би свакако био у сцени када гине Митар (Љубиша Самарџић), чија филмска смрт траје готово читав минут, а на крају, када издахне, избија колективна туга и сви певају „Господе помилуј".



Слика 15. Глумац Љубиша Самарџић у сцени театралне смрти у филму *Козара*

За *Козару* је занимљиво да се приликом конструкције слике жртве нигде не помиње велико страдање козарачких Срба након ове офанзиве, када је према појединим изворима убијено укупно 24.480, а депортовано преко 68.000 људи (*Hoare*, 2006: 273). Разлози за то могу да буду у већ поменутом избегавању приче о геноциду, у придржавању начела братства и јединства, али такође и у избегавању маркирања криваца за ту трагедију, поготово што се чини да су они били на партизанској страни. Наиме, пре и посебно након партизанског пораза на Козари (који је, према појединим ауторима, био последица превеликог самопоуздања једног дела козарачких комуниста, који су веровали да њихове снаге могу одбранити ту територију, губећи из вида јачину офанзиве и последице повлачења) нису предузете одређене мере да се популација Козаре заштити од одмазде, због чега је чак врх партије упутио и врло оштре критике (*Hoare*, 2006: 272). Ова, чини се, важна чињеница, у потпуности је апстрахована из филма, чиме је на врло суптилан начин стварност у филму прилагођена текућој стварности, уз, може се рећи, делимично искривљавање одређених историјских чињеница.

Поред „парадигматичних смрти", које су биле карактеристичне за готово све филмоване офанзиве (може се слободно додати, и за већину партизанских филмова уопште), конструкција жртве постојала је и у нешто другачијим формама. Једна од таквих може се видети и у *Сутјесци*, где се на почетку филма у причу уводи Барба (*Bert Sotlar*) који говори тројици својих синова како да се боре, и из чије се приче још сазнаје да је већ остао без једног сина који је погинуо у бици на Неретви. Како радња филма одмиче, тако његови синови један за другим гину у борби, а најмлађег сина му убијају Немци у његовом присуству. Овакво конституисање жртвеног обрасца има посебну снагу, јер су у питању деца, па приказивање њиховог страдања носи са собом велику емотивну тежину, а групи којој су припадали (у овом случају то су партизани) осигурава додатне „аргументе" у формирању монопола на жртву. Поред тога, поједини аутори сматрају да је апсолутно чист исказ високоморалног патриотизма породица која своју децу – најчешће мушку – губи у борбама (Даковић, 2000: 26).

Премда су преплитање и допуњавање између групног и појединачног жртвеног концепта постојали у свим филмованим офанзивама, може се рећи да је то своју симболичку интеграцију имало у последњој од њих, *Игманском маршу*. Не би се много погрешило ако би се рекло да је суштина овог филма пре свега у потенцирању партизанског страдалништва и огромне жртве коју су морали да поднесу. У том смислу, готово све сцене у филму (нарочито оне од друге половине) граде слику на тај начин да она недвосмислено указује на величину партизанске жртве уједно представљајући и њен врхунац.

Грађење слике жртве у овом филму било је постепено. Најпре је показан готово немогућ задатак који је био пред партизанима (препешачити планину Игман за једну ноћ), да би затим постепено била наглашавана врло тешка природа партизанског положаја, која се првенствено односила на неповољне временске услове – дубок снег и изузетно велика хладноћа. Након приказа ситуације, следи темељна конструкција слике „партизанског мучеништва". Први део те слике односи се на приказивање партизана током марша преко Игмана, када доминирају сцене у којима партизани мрзну до смрти и масовно халуцинирају услед велике хладноће. Њихова смрзнута лица и модре усне, којима изговарају и описују своје фантазмагоричне визије, сасвим јасно сугеришу величину патње којој су били изложени. Међутим, ово ни изблиза није толико страшно као оно што их очекује када коначно препешаче Игман и докопају се слободне територије. Заправо, најгоре за партизане тек тад долази, јер их у болници чека ампутација смрзнутих удова, без анестезије, што се сасвим јасно

види у сценама које следе. На тај начин партизанска мартирологија добија готово митске размере, пошто су муке којима су партизани били изложени имале готово надљудску димензију.

Премда то, у извесном смислу, може указивати на одређену мистификацију и сакрализацију патње кроз коју су прошли партизани, крајње експлицитно приказивање мучних сцена сечења прстију делује и више него реално. Ипак, можда се управо у овој последњој чињеници могу тражити клице надљудског (самим тим у одређеној мери и митског), јер те сцене као да имају, не толико реалан, колико хиперреалан карактер (превише су реалне). На тај начин, оне, заједно са својим садржајем (партизанска патња), залазе у подручје надреалног, које је у овом посебном случају веома блиско митском.

Конструисање мартиролошког обрасца у филмованим офанзивама имало је неколико значајних карактеристика. Можда најбитнија јесте та да је страдалништво у већини случајева било појединачно. Што се тиче колективне представе, како што је био случај са рањеницима и болесницима у *Бици на Неретви* и у *Сутјесци*, она је увек било „прошарана" и индивидуалним чиновима погибија. Ова чињеница је врло важна јер колективна представа смрти не погађа толико појединца (гледаоца) колико га погађају сцене појединачног умирања, пошто с њима директно може да се идентификује. Због тога, непријатељ увек гине колективно и самим тим неприметно и неупадљиво, док су погибије партизана упечатљиво представљене појединачним случајевима.

Следећа карактеристика јесте сасвим блиска претходној, и у одређеној мери је надопуњује, а односи се на то да су у индивидуалним сценама страдања гинули углавном они које је публика током филма боље упознала (тј. они чији су филмски портрети били разрађенији). На тај начин не само што је потенцирана величина жртве него јој је осигуравана и јединственост (неупоредивост), јер су ликови чија је смрт инсценирана били типични и непоновљиви.

Поред реченог, можда најупадљивија карактеристика филмског страдања партизана јесте та да је оно било херојско и мелодраматично, у смислу да су партизани гинули непоколебљиво у борби, и да су им последње речи које су изговарали у самртном ропцу на рукама својих сабораца увек биле помпезне и у знатној мери патетичне, а односиле су се на упућивање последњих поздрава драгим особама, неостварене жеље и сл. Ови говори јунака у „умирућим сценама" представљају тзв. *raising speech*, односно говор упечатљивих фраза, сонорних сентенција и идеја, који треба да објасни потребе и циљеве жртава, те да обичног човека мотивише за исто, будећи у њему свест о сопственој изузетности (Даковић, 2000: 27).

Све то може даље имплицирати да су партизани развијали мит о жртвовању као важан део идентитета нове социјалистичке Југославије (Јовић 2007: 64). Премда је овде питање да ли је реч о миту или, пак, само о преузношењу или апотеози (који могу, али и не морају имати митолошке карактеристике), остаје непобитна чињеница да је партизански мартиролошки образац био веома снажно средство за појачавање емоционалног набоја, али и за стварање монопола на жртву, при чему је имао и, условно речено, мотивацијски карактер, јер је на најочигледнији начин показивао како се умире за вишу ствар (идеју), уједно је постављајући (идеју) на позицију која је била и изнад самог живота.

3.1.8. Класни и родни обрасци

Партизанска мартирологија је била врло важна карика у идеолошком склопу социјалистичке Југославије. Монументализовање жртве, мање-више директно је отворило врата стварању монопола на њу. Поред монопола на жртву, идеолошки апарат је такође садржавао и неку врсту класног монопола, који би се пре свега односио на истицање и потенцирање класног питања у односу на нека друга (национално,[96] родно, религијско и сл.).[97] Важност овог питања потврђује и чињеница да је непосредно по освајању власти комунистички режим у Југославији укинуо приватно власништво над средствима за производњу, што је била мера којом су се хтеле укинути класне противречности и, у крајњој консеквенци, створити бескласно друштво. Поред тога, класни монопол би се могао односити и на посебан положај који је уживала радничка класа у односу на друге статусне групације.

Поменута посебност је проистицала из опште марксистичке теорије по којој је радничка класа носилац револуционарне промене и да има посебну улогу и историјску мисију. Ово начело конкретизовано је и у идеологији југословенских комуниста, а то се може уочити у програму СКЈ у којем је радничка класа означена као „основна снага социјалистичког друштва“ и као „објективни и основни носилац општечовечанског интереса и прогреса“.[98] Поред ове декларативне

96 Национално питање у социјалистичкој Југославији било је, условно речено, „питање над питањима“, пре свега због мултинационалног карактера земље, али начелно посматрано, класно питање је било изнад свих.

97 Може се рећи да је Титова визија социјализма и Југославије настала на два стуба, од којих је један „марксистички интернационализам и превласт класне компоненте над сваком другом, па и националном“ (цит. према Јовић, 2007: 75).

98 Програм СКЈ, у: *Конїреси наше йаршије*. Београд: НИП „Младост“, без године издања.

равни, може се рећи да се комунистички режим у Југославији, у већој или мањој мери, заиста трудио да изгради релативно широко упориште у што распрострањенијој радничкој класи. Такав став може потврдити и непрекидни пораст броја радника друштвеног сектора, којих је 1948. године у активном становништву, било 19,6 одсто, а 1981. године чак 59,2 одсто (цит. према Миладиновић, 2003: 47).

Рапидан раст броја радника био је не само последица „идеолошке љубави" југословенских комуниста према њима већ и реална потреба социјалистичког друштва, које је након Другог светског рата било у великој мери девастирано. Ситуација није била много боља ни пре овог сукоба, јер је претходни систем и тада био на релативно ниском степену друштвено-економског развоја, пре свега у односу на остале европске земље. Самим тим, доласком на власт комунистичка политичка елита је као императив одредила што брже превазилажење неповољних друштвених околности, а према Ерику Хобсбауму, „најочигледнији познати начин да се то постигне био је комбинација тоталне офанзиве против културне заосталости озлоглашено 'мрачних' неуких, неписмених и сујеверних маса са једном тоталном кампањом за технолошку модернизацију и индустријску револуцију" (Хобсбаум, 2002: 285).[99] Поред тога, треба рећи да се социјализам у првим годинама изграђивао пре свега рукама, па је због тога ударнички рад и био толико потенциран. Наравно, не треба изоставити ни идеолошко такмичење, које је у социјалистичким режимима било оличено у максими „стићи и престићи Запад", а интензивна индустријализација неразвијених и заосталих аграрних подручја била је један од начина да се у одређеној мери то и оствари.

Из такве ситуације је произашла врло специфична слика радника, чија је главна карактеристика била, како је то приметила Сузан Бак-Морс, да су изгледали као надљуди. Такве представе су своју визуелизацију доживљавале на различитим, углавном пропагандним, сликама, постерима, скулптурама и споменицима, где су радници-ударници махом приказивани или у изузетно великим пропорцијама или као невероватно снажни и развијени. Такав начин репрезентовања обичних радника могао би се евентуално окарактерисати као стварање неке врсте „култа рада", који би укључивао још и то да су ударнички рад и прекорачивање постојећих радних норми, без обзира на исцрпљеност или физички бол, били изузетно цењени и слављени.[100] Чини се да је поменути култ рада био изузетно велики

---

99 Хобсбаум је овде имао на уму случај СССР-а, али се то у потпуности може односити и на Југославију.

100 Познат је случај рудара из СССР-а Алексеја Стаханова, који је у великој мери прекорачио научно утврђену брзину рада, и на тај начин постао симбол ударничких

помак у политичкој култури балканског поднебља, јер се уместо дотадашњих, вишевековних, слављења и узношења ратника, као оличења хероја, матрица хероизма померила ка раднику, човеку који је *радио* (и од тог рада живео), а не *ратовао* (и за[од] рат[а] живео). Иако радници својом харизмом (па и „митагошком ауром"), ипак, нису могли у потпуности парирати ратницима, бар је за један историјски тренутак постојала алтернатива једном од најдугорочнијих и најтрајнијих балканских стереотипа.

Из наведеног се може сасвим слободно рећи да је „фотографија хероја рада, рудара-ударника, постала (...) визуелна матрица и нова икона масовне комунистичке културе" (Тодић, 2006: 62). Даље би у складу с том логиком следило да и слика радника у ратним филмовима, а посебно у филмованим офанзивама (као специјалним репрезентима партизанских филмова уопште) буде донекле разрађенија и диференциранија и да се на известан начин подвуче и њихова улога у револуцији. Међутим, приказивање радника у овим филмским остварењима није уопште било одраз ситуације која је описана у претходним редовима. Заправо, они се ни на који начин не помињу, нити је у било којој форми назначено њихово присуство у филмовима.

Једини изузетак од овог правила јесте *Ужичка република*, пре свега због тога што је у том филму наглашено и јасно показано да су партизани у великој мери били радници, тј. партизани су у том филму и били представљени пре свега као радници. Уз то, ово остварење се у извесном смислу може посматрати и као посвета Радничким батаљону, који је готово цео изгинуо борећи се против Немаца на Кадињачи (брдо изнад Ужица) и држећи одступницу Врховном штабу. Поједина новија историографска истраживања показују да је у бици на Кадињачи готово цео Раднички батаљон жртвован без веће потребе, јер су Немци свакако надирали и из другог правца, а отпор који су пружиле партизанске јединице у Ужицу није био већег интензитета, нити је нешто дуже задржао Немце, а при том су немачки губици били минорни (Николић, 2007: 131). Ова последња констатација је занимљива јер показује знатну неконзистентност између филма и стварног догађаја, пошто је у филму јасно показано да су Немци приликом сукоба на брду гинули у веома великом броју, док документи немачког Рајха говоре о два убијена и два рањена Немца (цит. према Николић, 2007: 131). Премда и податке немачке команде треба узимати са извесном резервом, пошто постоји оправдана вероватноћа да

бригада. По њему су се бригаде радника ударника често називале „стахановцима". У социјалистичкој Југославији је такође рудар Алија Сиротановић постао херој прекорачивши радну норму, што је утицало на то да његов лик буде на новчаници.

ни они нису увек давали тачне извештаје, остаје уверење да Немци ипак нису превише смањивали своје губитке. Извесна „деконструкција“ Кадињаче, као изузетно важног места сећања комунистичког идеолошког апарата, може се посматрати и као нека врста контрареакције на превелико узношење таквог (и сличних догађаја) током комунистичке владавине, али такође и као последица промене епохалне свести и заокрету ка оним вредностима које су биле ван тадашњих видокруга.

У филму *Ужичка република* два главна лика међу „партизанским радницима“ били су мајстор Тоза (Мија Алексић) и пекар Пера (Петре Прличко). Преко њих се гради специфична слика радника као веома пожртвованих, посвећених, али и брижних људи. Оба лика се труде да, колико год могу, помогну партизанима, што нарочито показује сцена у којој мајстор Тоза покушава да по сваку цену поправи турбину коју је непријатељ тешко покварио. Ту је такође и сцена у којој пекар Пера склања хлеб од народа да би га касније поделио гладној деци. Овакви брижни поступци оличени су и у сценама које показују како оба радника имају по једног шегрта којег савесно уче послу и којег уједно третирају као сина. Посвећеност радничке класе партизанској борби такође је снажно наглашена, што илуструју кадрови њиховог оружаног отпора, као и одлучност и беспоговорност одласка у борбу упркос свему (као што је, рецимо, старост).



Слика 16. Глумци Петре Прличко и Мија Алексић у филму *Ужичка република*

Слика радника у овом филму није била митологизована као у неким другим визуелним сферама (у смислу да су приказани као надљуди или као „рамбо машине за убијање“ из холивудске кухиње), већ је пре свега била центрирана око позитивних људских особина које су поседовали (међу којима је веома интересантна она која се тиче хумора, која их је чинила још више „људскима“), као и око велике улоге коју су имали у офанзиви коју је филм екранизовао.

Класни обрасци у филмованим офанзивама огледали су се не само у репрезентовању радничке класе (или у овом случају, нерепрезентовању) већ и у приказивању неких других слојних групација. Једна од таквих која је по идеолошкој дефиницији била у класном савезу с радницима јесу сељаци (овај савез симболички је био оличен и у социјалистичком грбу – укрштени срп и чекић). Овде је важно нагласити да су у поменути савез улазили искључиво сиромашни сељаци, док су они богатији били означени као кулаци и сматрани класним политичким непријатељима социјалистичког поретка, а непосредно после рата били су први на удару нових мера колективизације и национализације приватне својине. У том смислу, може се запазити да је у анализираним филмовима приказивана углавном прва група сељака, што је условило и једну, може се рећи, једнострану филмску слику овог друштвеног слоја. Та слика сељака у филмованим офанзивама углавном је била позитивна, у смислу да су приказивани као сиромашни, поштени, добри и понекад мало наивни људи, који су здушно прихватили партизански покрет отпора (а самим тим и идеологију), и безрезервно стали на страну будућих победника.

Такав филмски третман у неколико филмова отелотворио је глумац Љубиша Самарџић, тумачећи улоге различитих, а ипак готово увек истих сељака. Па тако, у *Козари* он је Митар, у *Бици на Неретви* је Новак, а у основи увек простодушан, али зато врло храбар и одлучан у борби против непријатеља, што је у оба филма и „награђено“ врло театралном смрћу, која је обично била резервисана само за најистакнутије филмске борце. Слично је и у *Сутјесци* где глуми сељака Станојла, и заједно с Николом Ангеловским (који такође глуми сељака), обликује полукомичну слику сељачког двојца (у свакој сцени се поводом нечега расправљају), који крши директно Титово наређење, али због тога не бива кажњен, него награђен, јер је тај њихов поступак у крајњој консеквенци имао врло позитиван исход.

Полукомичан приказ сељака постоји и у *Десанту на Дрвар*, и то у једној сцени у којој се сељак расправља с командантом подручја поводом соли, при чему убеђује команданта да му дâ со, иако овај отворено сумња да је сељак већ има довољно. На крају му ипак даје со, а сељак кроз шалу говори да је спреман и да се жали другу Титу ако треба. Овакав, крајње лежеран однос и комично препуцавање између сељака и партизанске команде тешко да су били реално оствариви у условима перманентне опасности од непријатеља. С друге стране, вероватније је да описане сцене нису имале тенденцију да буду огледало тадашње стварности, већ да путем једног, условно речено, хумористичког дискурса покажу да су партизани били пре свега обични

људи, али и да су показивали велику бригу како за оне који су им се приклонили, тако и за оне незаштићене и сиромашне слојеве становништва о којима није имао ко да брине.

Нешто другачија слика сељака дата је у *Паду Италије*. За овај филм се може рећи да је понудио критички осврт на сељаштво и сељачки менталитет. Ово је најупечатљивије показано у сценама када сељаци брутално пљачкају кућу локалног буржуја (Велимир – Бата Живојиновић), кога су претходно готово линчовали. У кадровима који се нижу може се видети како разуларени и подивљали сељаци, бели од брашна које су покушали да развуку, демолирају кућу и као у неком екстатичком трансу скачу по њој. Такође, прилично дивљаштво сељака може се видети и у сценама у којима они врло брутално убијају италијанске војнике након сазнања о капитулацији Италије, када „из мрачних дубина тога народа буди се спонтани, атавистички гнев, освета дивља, те гледамо како се виле и чакље забадају у тела Италијана и осталих непријатеља“ (Чолић, 1984: 262). Уз све то, сељаци су у филму још приказани и као врло затворени и сујеверни.

Поред другачијег третмана сељака, за тај филм је карактеристично и сасвим нетипично представљање партизана и њихових емоционалних веза. У свим осталим анализираним филмовима, партизани, ако су и били с неким у емоционалној вези, то су биле искључиво партизанке,[101] док се у филму *Пад Италије* партизански командант прво заљубљује, а потом и венчава с кћерком локалног буржуја. Поједини аутори сматрају да је ово венчање симболичан брак између комуниста и буржоазије (и да би у том смислу требало да сугерише критику појаве под називом „црвена буржоазија“) и да заједно са сценама дивљања сељака (које би, опет, требало да сугеришу да је линија између револуције и крађе релативна) представља имплицитну критику југословенског система (*Rohringer*, 2006: 187). Иако се чини да је тврдња о имплицитној критици југословенског система мало прејака (пре би се могло говорити о критици појединих појава и тенденција у оквиру тог система), остаје уверење да се поменуте сцене могу сагледати као критички оквир за одређене појаве након комунистичког освајања власти (отимање имовине од идеолошких непријатеља, различити облици револуционарне и народне „правде“, реваншизам и сл.), као и у годинама њеног снажног етаблирања (богаћење владајуће номенклатуре и њен отклон од почетних идеолошких премиса). Начелно посматрано, везе између буржуја и револуционара биле су у директној супротности с класним кодексима који су, између осталог, били пропагирани и путем филмова. У комунистичкој идеоло-

101 Невена Даковић сматра да су традиционални љубавни пар докторка/болничарка и командант/комесар или митраљезац (Даковић, 2000: 27).

гији, буржоазија је била један од главних класних непријатеља, па је на сваку везу с њом гледано с много нетрпељивости. Овакав став је донекле разрађен и у поменутом филму, јер партизанског команданта на крају стрељају партизани, а као један од највећих грехова био му је узет тај што се оженио буржујком.

Повезаност различитих класних групација у филмованим офанзивама имала је и нешто другачије облике. Они су се пре свега огледали у сарадњи и, да кажемо, хармонији између различитих слојних групација. У филму *Козара* то је оличено у више него другарском односу између партизанског песника (Милан Милошевић) и, рекло би се, обичног човека из народа, партизана Јоје (Давор Антолић), који су у својим заједничким акцијама против непријатеља превазилазили класне баријере које би евентуално постојале у неким другим условима. У том смислу, ове сцене могу индиректно сугерисати да је партизански покрет, као и идеологија коју је носио, био изразито еманципаторског карактера, нарочито кад су били у питању одређени класни оквири. Сличан концепт примењен је и у филму *Битка на Неретви* у сценама које показују дијалог између Владимира Назора (Хајрудин Хаџикарић) и војника Жике (Никола Ангеловски), где други негодује што мора да носи песникове књиге. Назор му затим објашњава да су то књиге на њиховом заједничком језику, на шта војник и даље негодује да би се у том укључио и командант Столе директно му наређујући да помогне Назору (уз опаску да: „Народ који нема свој језик и своје песнике не може стећи слободу"). Описане сцене могу показати управо тај претходно поменут образац класног структурисања, јер осликавају сарадњу интелигенције и сељака. Ово даље може сугерисати да је у питању специфичан образац класног структурисања, који се у крајњој консеквенци може сагледати као кретање у правцу бескласног друштва, али је такође реч и о идеолошкој вези радништва и сељаштва с „поштеном интелигенцијом".



Слика 17. Међукласна сарадња у филму *Козара*: глумци М. Милошевић и Д. Антолић

Веома велика важност класног питања у идеологији југословенских комуниста индиректно је била исказана и убеђењем да су и многа друга питања само део класног, и да ће се његовим решењем и та друга питања аутоматски решити. Једно од таквих било је и женско питање. Од почетка свог деловања комунисти су пошли од једноставног схватања да ће ослобођење жена бити логична последица класног ослобођења, па су и женски одбори у оквиру КП (као што је био *Секретаријат жена социјалиста*, који је основан 1919. године) били (али и дуго остали) на позицијама да је женско питање класно (Божиновић, 2008). Премда је комунистичка идеологија донела знатну еманципацију женама,[102] чини се да је управо претходно поменута субординација њиховог питања била један од реалнијих показатеља стања ствари „на терену". Ово се посебно односи на ратни период, као и на чињеницу да је у партизанској војсци постојала знатна диспропорција између онога како је било и онога како се приказивало да јесте.

У том смислу, Барбара Н. Визингер (*B. N. Wiesinger*) наводи да је званична комунистичка интерпретација женског учествовања у рату пре била покушај измишљања традиције (у хобсбаумовском смислу) него осликавање историјске реалности. Поменута ауторка аргументовано осликава историјску ратну реалност у категоријама дискриминације жена, што се огледало у неколико видова. Као прво, жене су готово по аутоматизму слате у болничко особље, што је у суштини била и реална партизанска потреба, али и поред тога, као и уз чињеницу да су врло често радиле у изузетно тешким условима, оне су биле врло лоше третиране и дискриминисане (*Wiesinger*). Поред тога, женама је такође у великом броју случајева онемогућавано да у борби суделују са оружјем, као њихови ратни другови. Иако је врх Комунистичке партије пропагирао да жене треба да буду равноправни борци, заједно с мушкарцима, многи високи партијски функционери се са овим нису слагали и такве покушаје су у великој мери опструирали (*Wiesinger*). Уз то, тежњи жена да равноправно учествују у борби нису ишле наруку ни реалне историјске околности које су

102 Важно је нагласити да је, у односу на законе који су важили пре Другог светског рата, социјалистичка власт својим уставним и другим правним актима учинила помак у елиминисању дискриминације и неједнаког правног положаја жене и мушкарца, ослободила је законских ограничења и у многим областима допринела превладавању затечене обесправљености жене. Задобијена права која су у Србији и СФРЈ формалноправно гарантована женама јесу: право на школовање и образовање под једнаким условима, право на рад и једнаку плату за исти рад, активно и пасивно бирачко право, плаћено одсуство после порођаја, социјално осигурање, право на развод и побачај и друго (Гудац-Додић, 2007: 169).

се односиле на јачање и омасовљавање партизанског покрета у целини (може се претпоставити да је врх партије резоновао да није било потребе да и жене буду укључене у војску када је у њој већ било довољно мушкараца).

Описано неслагање између идеализованог положаја жене у партизанској војсци коју је нудила комунистичка идеологија и оне у стварности рефлектовало се у знатној мери и на анализирану филмску продукцију, посебно на филмове из шездесетих година, хронолошки посматрано. У *Козари* се, тако, издвајају два женска лика, сељанчица Миља (Милена Дравић) и партизанка Злата (Тамара Милетић). Њихово присуство на платну, временски посматрано, није било посебно изражено нити превише упечатљиво, посебно кад је у питању лик партизанке Злате, јер је већ у првој половини филма убијају. Лик сељанчице Миље је за нијансу комплексније структуриран пошто се у њему може сагледати уједно и жртвена (Немци је силују) и еманципаторска компонента партизанске борбе (у једној сцени при крају филма она Немцима отворено признаје да је комунисткиња, што се може посматрати и као нека врста просвећења, након чега је стрељају).

У наредном филму, *Десант на Дрвар*, жене су још мање заступљене. Једини женски лик вредан помена јесте сестра главног јунака (глумица Марија Лојк), што јој је била једна од битнијих функција у филму. Осим тога, још је наговештено и да је болничарка. Наредни филм је донео нешто диференциранију слику жена од свог претходника. Окосницу „женске екипе“ у *Бици на Неретви* чине болничарка Нада (Милена Дравић), затим Даница (*Sylva Koscina*), која је негде између болничарке и ратнице, и диверзанткиња (Шпела Розин). У овом филму, дакле, жене нису сведене на „болничка помагала“ нити на пасивне и случајне учеснице борбе. Болничарка Нада је толико посвећена болесницима да на крају и сама оболева од тифуса, док је Даница храбра партизанка која је по потреби и болничарка, а заједно са диверзанткињом женској страни у партизанима даје врло изражену акциону компоненту (што је до тада свакако била реткост).

Сутјеска је наредна филмована офанзива која није донела превише новога концепту женског лика у партизанима. Ту је, наравно, неизбежна болничарка оличена у лику Вере (Милена Дравић), која је овог пута узнапредовала до статуса доктора (у филму *Битка на Неретви* доктор је мушкарац, док су жене искључиво болничко особље). Лик Вере, такође, садржи и врло снажне мартиролошке конотације јер, поред њене бриге за рањенике, она сама бива рањена и доцније подвргнута ампутацији руке без анестезије. Уз њу, ту је и

болничарка (Неда Арнерић), чији је лик врло „блед" и о коме се не може сазнати ништа посебно, осим да је врло млада. Поред њих две, треба поменути и лик жене у црном (Ирене Папас), која у одређеном смислу може представљати противтежу познатом партизанском оптимизму (у неколико сцена има врло „црне мисли" и лоше слутње), и на тај начин умањивати елементе кича који су у њему постојали. Осим тога, овај лик репрезентује и једну врло важну фигуру, карактеристичну за политичку културу југословенских комуниста, а то је мајка палог борца. Премда фигура мајке није била толико потенцирана у комунистичкој идеологији,[103] мајка палог борца је, чини се, уживала посебан статус. Ово је проистицало из једноставне чињенице да је њено дете погинуло зарад остваривања тековина револуције, и самим тим је њена жртва неупоредива с било којом другом, јер је давање живота своје деце за револуцију био врхунац жртвовања.



Слика 18. Милена Дравић као болничарка Вера у филму *Сутјеска*

103 У литератури се, такође, може наћи и становиште да су међу митовима о женском хероју у комунизму два посебно важна – мит о мајци и мит о женском хероју рада (Тодић, 2006: 68). Када је у питању слика жене-мајке, чини се да је такав концепт много карактеристичнији за нацистичку идеологију, која је фаворизовала улогу мајке сматрајући да је то „природно својство" жене, него што је таква слика одговарала пожељној визији жене у комунизму. Што се тиче жене-ударнице, идеализоване представе о њој свакако су постојале у комунистичкој иконографији, и у великој мери су грађене по узору на мушке хероје рада, што је уједно био и један од специфичних видова социјалистичког егалитаризма. Оваква ситуација је била врло карактеристична у првим годинама после ослобођења, када је у штампи фаворизован идеал снажне жене, борца, другарице, која ванредним залагањем пребацује све радне норме, постаје ударница и херој рада (Гудац-Додић, 2007: 200). Међутим, отварање према Западу и одређена либерализација земље, посебно у култури, утицали су и на окретање доминантне слике жене ка америчком идеалу, који је, начелно гледано, фаворизовао жену-даму. Овакве промене у свакодневици условиле су и дискретно појављивање другачијег тренда, који наглашава посебност жене, њену женственост, поклапа се с појавом специјализоване женске стране и женске рубрике у листу *Политика* почетком 1952. године, а култ лепоте, култура одевања и модне актуелности, одбачени после рата, поново оживљавају и постају наговештај другачијег стила живота (Гудац-Додић, 2007: 201).

Лик мајке палог борца сусрећемо и у филму *Ужичка република* (Ружица Сокић), а сцене које описују њено сазнање о смрти детета, као и сусрет с његовим беживотним телом, имају посебну емотивну тежину, много израженију него у „стандардним“ филмским погибијама. Овај филм је, поред поменутог, донео и знатно разрађенију слику женских ликова. Главни женски лик је професорка историје Нада (Божидарка Фрајт), коју су због њених политичких ставова истерали из школе. За њу би се могло рећи да у потпуности оличава ставове о родној равноправности које је комунистичка идеологија званично пропагирала. Неколико сцена снажно потврђује ову тврдњу, а једна од њих је већ на почетку филма, када она у разговору с партизанским комесаром говори како се жене „чуде да и њих неко нешто пита“. Још интензивније пропагирање егалитаризма може се видети у сцени у којој јој партизански комадант Лука (Аљоша Вучковић) изјављује своје симпатије и наклоност, а она му оштро одговара: „Командире, ја сам борац и очекујем од свих вас овде да ме тако гледате.“ На тај начин јасно је стављено до знања да су и жене равноправни борци, а изјава има и додатну тежину, јер ју је дала жена која је то изрекла врло сугестивно и готово ауторитативно. Поменути женски лик је, такође, био запажен и у сцени у којој држи говор другим женама о потреби борбе против окупатора и о правом лицу четника, након чега је они нападају и убијају.

Други битан женски лик у *Ужичкој републици* јесте сељанчица Јелена (Неда Арнерић), при чему се у филму може врло јасно видети развој тог лика. Наиме, она у партизане ступа сасвим случајно, „у пакету“ са својим братом, и ту је приказана као неука и врло затворена сеоска девојка. Међутим, већ у следећој сцени у којој се она појављује сазнајемо да је у женском партизанском интернату и да учи за болничарку, а већ у наредној је „главна звезда“ на партизанској приредби (имала је соло изведбу). Свака следећа сцена доноси, условно речено, напредак у изградњи њене филмске личности, при чему је посебно упечатљива сцена у којој она узима митраљез од рањеног партизана (уз опаску како не зна да пуца) и отвара ватру на четнике, убијајући их са изузетном лакоћом. У последњој сцени у којој се појављује она је потпуно самосвесна партизанка с пушком на рамену. На тај начин, сасвим је јасно показана еволуција овог лика од потпуно неуке сељанчице до просвећене партизанке и храбре ратнице, што даље може врло снажно сугерисати емаципаторски карактер револуције и целокупног партизанског покрета, а самим тим и комунистичке идеологије у целини.



Слика 19. Врхунац еманципације лика Неде Арнерић у филму *Ужичка републикa*

Премда је таква, условно речено, вишедимензионална слика жене-партизанке била реткост у филмованим офанзивама, нешто другачији приступ женским ликовима може се наћи и у *Паду Италије*. У овом филму могу се маркирати три битна женска лика: промискуитетна партизанка Красна (Снежана Савић), буржујска кћи Вероника (Ена Беговић) и милитантна партизанка Божица (Горица Поповић).[104] Док се за прву може рећи да је традиционално оличење женске неморалности јер, како је у једној сцени у филму речено, пати од „болести према мушкарцима", а уз то је и издала партизански покрет Италијанима, дотле је друга нека врста „забрањеног воћа", јер се партизански командант заљубљује у њу иако не би смео, с обзиром на драстичне класне разлике.

Последњи и никако најмање важан лик је Божица, правоверна партизанка, која, иако не може у потпуности да сакрије своја осећања према партизанском команданту Даворину, остаје верна револуцији и њеним начелима, што је показано у сценама при крају филма када она у ствари командује стрељачким водом који је извршио егзекуцију над анатемисаним партизанским командантом. Занимљиво је упоредити филмско структурирање ликова партизанке и буржујке, за које се чини да је било такво да се симпатије много лакше могу остварити ка другом него ка првом лику. Избегавајући сваки покушај тумачења намера аутора филма о томе како је желео да филмски портретише два женска лика, остаје уверење да је допадљива слика буржујке (тј. у потпуности некритичка, из преспективе званичне идеологије) у знатној мери била последица друштвено-политичких околности у којима је филм настао, као и чињенице да је општа друштвена клима

104 Тај атрибут је посебно истакнут у сцени у којој је она, приликом одржавања сеоске феште, запуцала на једног црнокошуљаша који је постао агресиван током плесања с њом, чиме је, уједно, и проузроковала већи сукоб. Описана реакција може да говори и о несубмисивности партизанки, као и о њиховој одлучности да се по сваку цену одупру онима који их на било који начин угрожавају.

у земљи била знатно мање ригидна него претходних година, у којима би такав портрет „класног непријатеља“ био тешко замислив.

За представу жене у филмованим офанзивама може се рећи да је у највећој мери била саображена „идеализованој слици партизанске болничарке“ (*Wiesinger*), јер је фигура болничарке била присутна у готово сваком филму, док је жена-ратница било у само неколико (у *Игманском маршу* се, на пример, може врло кратко видети како једна партизанка, након погибије свог друга, узима његово оружје и пуца на непријатеља), при чему њихови филмски потрети нису били превише развијани. Поред тога, још једна генерална карактеристика болничарки јесте и стереотипно приказивање њихове „несебичности, храбрости и херојске смрти“ (*Wiesinger*), што је постало и нека врста филмског обрасца, јер је у филмованим офанзивама листом показивано како болничарке херојски гину. Разлози за овакав филмски третман могу бити различити, а један од њих могао би се наћи и у патријархалним друштвеним обрасцима балканског поднебља. Барбара Визингер у том смислу наводи да је занемаривање женског доприноса у рату (и самим тим њихово стереотипно филмско приказивање) генерално карактеристично за друштва у којима доминирају мушкарци. У том смислу, чини се да је било врло тешко концептуализовати чињеницу да се хиљаде жена стварно борило у рату,[105] у терминима традиционалних наратива који дефинишу рат као искључиво мушку делатност.

Уз то, може се претпоставити да су на филмску представу жена у знатној мери утицале и одређене друштвене тенденције. Као једна од таквих може се навести и укидање Антифашистичког фронта жена (АФЖ)[106] 1953. године, уз замерку да се сувише бавио политичким радом, и оснивање Савеза женских друштава (уместо њега) са задацима редукованим на просвећивање сеоске жене, што је био почетак краја самоорганизованог женског рада на постављању својих властитих проблема и властитог тражења путева за њихово решавање, као и пут постепеног враћања жена домаћинству и напуштања политичке

105 Према званичним подацима, у Народноослободилачкој војсци Југославије служило је око 100.000 жена, било као болничарке или као ратнице, а поједини извори говоре да је удео жена у неким јединицама износио и преко 20 процената (цит. према *Wiesinger*). Када се ово има на уму, може се рећи да је филмска слика жена у великој мери одударала од реалних чињеница, јер су „филмске партизанке“ биле присутне у готово занемарљивом броју.

106 АФЖ је основан 1942. године у циљу да мобилише жене ради помагања јединицама Народноослободилачке војске Југославије, ради помоћи органима власти у организовању позадине, ради учешћа у оружаним и диверзантским акцијама, за бригу о деци, за развијање братства и јединства међу женама. Посебан задатак био је културно-просветно уздизање жена (Божиновић, 2008).

активности (Божиновић, 2008). Дакле, слика жене у филмованим офанзивама у великој мери је остала заробљеник како једног ширег патријархалног обрасца на Балкану, тако и оног ужег идеолошког оквира који је наметнуо тада владајући политички естаблишмент.

3.2. Репрезентовање (наметање) пожељних вредности преко филма

Успостављање социјалистичког уређења након Другог светског рата подразумевало је корените промене друштвеног система, с обзиром на то да је овај поредак (социјалистички републиканизам) заменио супротстављени монархијски капитализам. Са етаблирањем социјализма успостављен је другачији вредносни систем, који је подразумевао дисконтинуитет с претходним стањем у многим елементима, као што су, рецимо, „афирмација атеизма, извесно контролисање, па и потискивање националних осећања у име интернационализма, југословенства и 'братства и јединства', остваривање равноправности жена и мушкараца" (Голубовић, 1995: 119).

Специфичност новоформираних услова у идеолошко-политичком и националном погледу подразумевала је да одређене вредносне оријентације буду посебно неговане и потенциране. Филм је у те сврхе био идеално средство, јер су се коришћењем овог медија на индиректан начин, врло сугестивно и уверљиво, могле пласирати вредности које су у одређеном тренутку биле најпожељније.

Пре него што се пређе на анализу филмског третмана доминантних вредности, неопходно је рећи нешто и о њиховој распрострањености. Ако би се начелно посматрале вредносне оријентације у социјалистичкој Југославији, могло би се рећи да је у новоформираним условима статус врховне вредности имао сам социјализам, јер је „званично схватан као вредност по себи, али и као мера вредности свих других друштвених циљева" (Гредељ, 2000: 202), као и доминантних вредносних оријентација. Међутим, сагледавање вредности у социјалистичком поретку не може се задржати само на анализи социјализма као најважније вредности.

Једно од систематичнијих и исцрпнијих истраживања које се бавило анализом доминантних вредносних оријентација у југословенском социјализму јесте оно Драгомира Пантића из средине седамдесетих година прошлог века (Пантић, 1977). У овом, доста навођеном и цитираном, истраживању учињен је покушај да се идентификују главне вредносне оријентације и да се покаже њихова распрострање-

ност међу слојевима тадашњег југословенског друштва. У том смислу, Пантић издваја следеће вредносне оријентације као доминантне: модернизам, колективизам, егалитаризам, отвореност ка свету, оријентација ка друштвеној својини, самоуправна оријентација, материјална оријентација (материјализам), хуманитаризам и нерелигиозност. Све наведене оријентације у укупним скоровима доминирају над супротностима, али само неколико њих прелази половину – отвореност ка свету (56 одсто), оријентација ка друштвеној својини (65 одсто), самоуправна оријентација (68 одсто), материјализам (65 одсто), хуманитаризам (52 одсто) и нерелигиозност (88 одсто), док једино нерелигиозност има апсолутну већину у свим слојевима (Пантић, 1977).[107] Премда се све ове вредносне оријентације могу сагледавати као доминантне, код свих њих је, сем нерелигиозности, кључна припадност друштвеном слоју, која битно утиче на то да ли ће се развити те оријентације или њихове супротности. Из тога даље произлази да наведене вредносне оријентације нису апсолутно доминантне у друштву као целини, него само у појединим слојевима. Наравно, што је слој раширенији у укупној популацији, то је и распрострањеност вредносне оријентације коју носи већа, али ни за једну се није могло рећи да је апсолутно доминантна, осим за нерелигиозност (и евентуално за самоуправну оријентацију, која једино код два слоја [приватници и пољопривредници] нема апсолутну доминацију, као и за већ поменути материјализам), јер су све остале у великој мери варирале у односу на слојеве.

Треба поменути још једну вредносну оријентацију која такође није имала апсолутну доминацију (није чак била ни близу тога), али се зато у појединим периодима врло интензивно манифестовала. Реч је о национализму. У оквирима социјалистичког поретка националистичка оријентација није била шире распрострањена. Тако бар кажу истраживања која су вршена у том периоду, као што је, рецимо, било једно Д. Пантића из 1967. године у ком се констатује да 59,2 одсто испитаника у СФРЈ нису показивали етничку дистанцу. Исти аутор у истраживању из 1985. године наводи да је национална дистанца у пероду 1966–1985 стабилна, и да се чак смањила (цит. према Голубовић, 1995: 152).

107 Треба рећи да и материјалистичка оријентација има већину у готово свим слојевима (једино унутар слоја хуманистичке интелигенције износи 48 одсто), али је, према Пантићевим налазима, њен интензитет доста слаб, што ипак не би требало значајније да умањи чињеницу о њеној распрострањености. Овде треба напоменути и да су слојеви које је Пантић имао на уму били руководиоци, хуманистичка и техничка интелигенција, административни службеници, квалификовани радници у услужним делатностима, приватници, наквалификовани радници у граду, сељаци-радници и пољопривредници.

Таква ситуација је у знатној мери била последица чињенице да је током социјалистичког периода национализам био, бар званично, анатемисан (што је могло утицати на то да испитаници дају друштвено пожељне одговоре). Директиве КПЈ/СКЈ биле су у том погледу јасне и односиле су се пре свега на борбу против национализма у сопственом националном окружењу, при чему је притисак идеолошког апарата био знатно снажнији у вишенационалним срединама.[108] Поред тога, званична идеологија је релативно снажно промовисала социјалистички интернационализам, као и вредносне концепте братства и јединства (који је директно требало да утиче на што јаче нивелисање етничких разлика) и социјалистичког југословенства (који је био наслеђен из предсоцијалистичког периода, али је касније вешто саображен социјалистичкој идеологији, што и није било превише тешко с обзиром на то да је југословенство само по себи наднационално, па се тако уклапало у идеју социјалистичког интернационализма). Све ово утицало је на то да испољавање националистичких уверења и страсти буде сведено на минимум, што потврђују и претходно поменута емпиријска истраживања.

Међутим, и поред толико антинационалистичких фактора и регулатора, национализам је ипак постојао. Ово потврђују снажни националистички таласи на Косову од краја шездесетих, као и у Хрватској крајем шездесетих и почетком седамдесетих. Ерупције националистичких страсти заправо говоре да, иако национализам није био видљивије распрострањен, то никако не значи да га уопште није било. Поједини аутори сматрају да је резервоар национализма у социјалистичкој Југославији, који је касније послужио за трагичну експлозију ове оријентације, био заправо у мањинском делу становништва и да се упорно одржавао као паралелан вредносни образац супротстављен доминантној оријентацији ка етничкој толеранцији (Лазић, 2005: 48). Овим би се можда могли објаснити већ поменути снажни националистички таласи на Косову и у Хрватској. Исти аутор даље наглашава да је такође постојала и континуирана историјска димензија национализма, која је ишла још од „предјугословенских" времена, када су се у империјалном окружењу Аустроугарског и Отоманског царства национализми потлачених народа почели испољавати. На почецима својих буђења егзистенција национализама је у одређеној мери зависила од њиховог заједничког деловања, да би након слома империјалних сила и формирања прве југословенске др-

108 Јаким партијским надзором у вишенационалним срединама можда би се делимично могли објаснити налази аналитичара који сугеришу да што је била већа етничка мешовитост републике/покрајине, то је и индекс толеранције био виши (Лазић, 2005: 50).

жаве добили шири маневарски простор с обзиром на то да су оквири њиховог испољавања били чвршће конституисани. Међусобна нетрпељивост етничких политичких елита овде је добила на пуној снази, а чини се да је тај анимозитет у одређеној мери остао као трајна категорија и у другој, социјалистичкој Југославији, с том разликом што је био добро маскиран комунистичком идеологијом.

Известан континуитет, који је карактерисао националистичку оријентацију, био је у знатној мери типичан за једну другу вредносну оријентацију веома блиску национализму. Реч је о ауторитарној оријентацији,[109] која се показала знатно раширенијом од свог националистичког пандана. Распрострањеност ауторитарне оријентације у оквирима социјалистичке Југославије потврдила су бројна истраживања (Кузмановић, 1994). Велика израженост ауторитарности не би требало да изненађује, с обзиром на то да је „ауторитарни тип личности био доминантан (...) у такозваном реалном социјализму" (Голубовић, 1995: 11). На сличан начин, Младен Лазић наводи да су комунистичку идеологију карактерисала изразита ауторитарна обележја (Лазић, Цвејић, 2004: 62), што би могло да значи да је ауторитарност на неки начин била и системска карактеристика. Ово донекле потврђује и концепт „ауторитарне модернизације", који, између осталог, наглашава и то да је модернизација у Југославији због више чинилаца наслеђа и идеологије била упућена на ауторитарни политички образац (Куљић, 1998).

Самим тим, ако је ауторитарност била једна од особености социјалистичког система (ако не у потпуности, онда бар сигурно у појединим сегментима),[110] она ни на који начин није могла бити потискивана ни сузбијана, па је због тога логично да се испољавала јаче од национализма, с којим је иначе блиско повезана. За разлику од тога, национализам је био један од главних „унутрашњих непријатеља" социјалистичког поретка, чега су у великој мери биле свесне и владајуће структуре, па се стога радило на његовом системском

109 Ауторитарност је схваћена као некритички однос према ауторитету и принципу хијерархије у друштвеним односима, тј. као ауторитарна субмисивност и истовремено ауторитарна доминантност и агресивност према онима који крше конвенционалне норме.

110 Ауторитарност је била изузетно изражена у политичкој сфери, али мање у економској, будући да је самоуправљање представљало облик непосредне демократије на нижим производним нивоима али под контролом једнопартијске кадровске управе, што значи да је то била мешавина непосредно демократских и ауторитарних образаца. Чини се да је у сфери културе и у свакодневици ауторитарност била још слабије изражена, нарочито у фазама у којима су за социјалистички систем у целини биле карактеристичне одређене либералне тенденције.

сузбијању.[111] Можда би се чак могло рећи да је распрострањеност ауторитарности у одређеној мери била последица управо и системског потискивања национализма, где снажна национална осећања нису могла у потпуности бити „угушена", па су се у одређеној мери рефлектовала кроз ауторитарност.

Пример последње две вредносне оријентације на одређени начин показује известан вредносни континуитет социјалистичке с предсоцијалистичком прошлошћу, при чему то даље имплицира да новоформиране „социјалистичке вредности" нису у потпуности потиснуле све оне вредности које су доминирале у периоду пре социјализма. У том смислу, по својој истрајности нарочито се истицала традиционалистичка оријентација, која је била изразито распрострањена током прве половине XX века, а своју егзистенцију наставила је у социјалистичком окружењу. Релативну распрострањеност традиционализма, између осталих, показао је и Пантић у свом истраживању, где је нашао да готово трећина испитаника баштини ову оријентацију (Пантић, 1977).

Поред њега, Лазић и Цвејић такође наводе да је у социјализму било врло евидентно постојање традиционализма који је углавном имао патријархалне црте (Лазић, Цвејић, 2004). Међутим, поред патријархалног традиционализма, постојао је и тзв. револуционарни традиционализам, који се пре свега односио на покушаје да се од средине XX века успостави „револуционарна и социјалистичка традиција" (Голубовић, 1995: 120). Овај потоњи традиционализам је, с једне стране, био израз жеље комунистичке номенклатуре за конзервирањем симболичког капитала стеченог у борби против окупатора, а, с друге, био је део шире политичке културе на Балкану.

Распрострањеност вредносних оријентација за које се чини да су биле међу доминантнијим у југословенском социјалистичком друштву рефлектовала се и на филмску продукцију. Чини се оправданим претпоставити да што је нека вредност била значајнија за систем у погледу његовог опстанка и функционисања, то је и инсистирање на њој било израженије, па је самим тим и њеном филмском конструисању поклањано знатно више пажње.

111 Борба против национализма била је остављена републичким политичким елитама, а њена доследност и интензитет у великој мери су зависили од националне структуре републике. Међутим, чини се да никада нису преузети озбиљнији кораци да се национализам/шовинизам у знатнијој мери неутрализује. Ово би могло да потврди стално инсистирање на националном опредељену у званичним документима, као и неискоришћавање концепта југословенства као националне или наднационалне оријентације.

3.2.1. Социјализам

Социјализам као, условно речено, врховна вредност, „мера свих других вредности", али и као носилац целокупног вредносног система, у филмованим офанзивама није био толико директно потенциран нити истицан. Од свих анализираних филмова, једино се у *Ужичкој републици* и донекле у *Паду Италије* може нешто јасније уочити фаворизовање социјализма, при чему је у првопоменутом филмском остварењу то истицање израженије. Оно се огледало у критици монархијског система, што се може приметити већ на почетку филма у сценама које су илустровале неорганизованост и полуразбијеност краљевске војске, и спремност политичке структуре на готово беспоговорну капитулацију. Као јасан контраст томе, постављен је партизански покрет за који се видело да је организован и спреман за борбу против окупатора.

Знатно израженије фаворизовање социјализма у филму *Ужичка република* може се приметити у монологу партизанског главешине (Борис Бузанчић) у коме он експлицитно говори о потреби стварања нове државе (а самим тим и новог система вредности), уз наглашавање да „народ неће да се врати стара држава", чиме је партизански покрет представљен и као, условно речено, израз народног незадовољства. Наведени монолог се завршава констатацијом о потреби настанка новог друштва у коме ће човек „сам стварати и у коме ће сам да каже како ће живети". На тај начин је сугерисана неизбежност настанка новог поретка, при чему тај нови поредак, који долази заједно с партизанском борбом, доноси и нов вредносни систем, истовремено потискујући старо уређење и његове вредносне обрасце. Сукоб између старог и новог (вредносног) поретка огледа се и у једној реченици, коју самозадовољно изговара млади партизан приликом спаљивања докумената старе власти која је била спремна на сарадњу са непријатељем: „Ала гори стари свет!" Ова изјава би на симболичан начин могла показивати одређену врсту немоћи и превазиђености старог уређења које услед тога пропада, а на његово место долази алтернатива у виду социјалистичког друштва, која је у филму приказана као нужност.

Поред реченог, у целом филму провејава слика сукоба старих и нових вредности, што се може перципирати и као нека врста лајтмотива читавог филма. Сличан поступак је, како се бар чини, делимично употребљен и у филму *Пад Италије*, у ком је такође готово током целокупног његовог трајања стално у позадини тињао сукоб између старог и новог вредносног система. Овај сукоб се на симболичком

нивоу могао перципирати преко сељака дубоко „огрезлих“ у сујеверје, чије је појављивање у филму углавном било везано за сцене с мањком осветљења, што је вероватно требало да буде знамен мрачне прошлости. Насупрот томе је, рецимо у филму *Десант на Дрвар*, посебно у првом делу, више пута наглашено како је живот у Дрварској републици био нормалан, готово безбрижан, упркос ратном стању. Могуће је претпоставити да је ово на индиректан начин требало да сугерише да је друштво које су партизани изграђивали, упркос свему, обезбеђивало нормалан живот свим људима.

С друге стране, може се рећи да је социјализам посредно истицан и преко лика Тита, партизана, али и петокраке, који су били симболи југословенског социјалистичког система. Нешто је већ речено о томе како се у филмовима могу посматрати Тито и партизани као симболи југословенства, а чини се да се слична логика може применити и када се они посматрају као симболи социјализма. Тито је био лидер социјалистичке земље и филмске инсценације о њему (посебно у *Сутјесци*, а донекле и у *Ужичкој републици*) индиректно су представљале не само ту земљу већ и њену социјалистичку оријентацију. Слично томе, и када су партизани били у питању, упркос настојањима да се њихов карактер деидеологизује (о чему је већ било речи), остаје чињеница да су они били везани за социјализам (а самим тим и његови симболи) у истој мери као четници за капитализам. Ту је, наравно, и петокрака као симбол јасне идеолошке оријентације, а оно што би се овде могло споменути јесте утисак да она у филму *Ужичка република* делује знатно црвеније него у осталим остварењима (мисли се на она која су снимана у боји).

Све у свему, чини се да социјалистичка идеја није, ипак, наишла на онај одјек у продукцији ратних спектакла који је одговарао њеном стварном значају. Ни за један од анализираних филмова не може се рећи да је директно фаворизовао социјализам, што је било потпуно несразмерно изузетној важности коју је социјализам имао за Југославију. На крају крајева, Југославија је по свом карактеру и била социјалистичка земља, али то у филмовима није потенцирано нити представљано као посебно значајна чињеница. Ралози за такву праксу евентуално се могу пронаћи и у „извозним амбицијама“, јер би отворено фаворизовање социјализма као идеалног поретка (или као оног који је на правом путу ка идеалном) у знатној мери умањило „експортне могућности“ одређеног филма. Исто тако, директно узношење социјализма вероватно би филму аутоматски обезбедило етикету политичке пропаганде, а оправдано је претпоставити да то нису желели ни његови творци нити они који су обезбеђивали различите додатне подршке у погледу продукције.

3.2.2. Нерелигиозност

Једна од вредности која је била блиско повезана са социјалистичком идејом, и као таква врло распрострањена у социјалистичкој Југославији, јесте нерелигиозност. Овде је важно нагласити да се нерелигиозност поима као вредносна оријентација по себи, односно пре свега као опозит религијској оријентацији, али и као њено критичко промишљање. Један од главних разлога распрострањености нерелигиозности[112] могао би бити и у чињеници да је читав социјалистички период био прожет снажном атеизацијом, радикалним прекидом било каквих односа између цркве и државе и, уопште, просветитељским назорима који су потенцирали рационализам, а религијску сферу видели искључиво у домену приватног. Овакви потези социјалистичког режима у великој мери су утицали на то да спласне интересовање за религију и да, генерално, религиозност као оријентација буде маргинализована.

Маргинализација религијског и истицање нерелигиозности као пожељне вредносне оријентације постојали су и у филмованим офанзивама. Међутим, известан критички третман ових феномена није био толико директан и отворен, како би се можда могло очекивати с обзиром на статус религије у друштву, већ је био наглашен у нешто индиректнијој форми. Тако, на пример, у филму *Битка на Неретви* у неколико сцена које приказују велико четничко окупљање јасно се види да се они налазе поред верског објекта који највише личи на православну цркву. Ове сцене би посредно требало да укажу на њихову блискост с клиром, а како су четници у њима приказани као оличење дивљаштва и цивилизацијске заосталости (с обзиром на то да дивљачки урличу и машу некаквим сабљама), то би вероватно требало да на одређени начин сугерише нешто и о карактеру цркве.

Поред тога, у истим сценама четнички политичар држи говор пун мржње о потреби уништења партизана, а у неколико наврата користи узречице као „Помоз' бог" и „Уз помоћ божју", чиме се у одређеној мери алудира на његову окренутост ка религији и Богу, а те узречице имају можда још и већу тежину ако се има на уму да никако нису биле распрострањене нити популарне током социјалистичког периода. Уз поменуто, може се додати и то да на овај начин православна црква искрсава као нека врста „четничке базе", јер они одатле крећу у коначни обрачун с партизанима.

---

112 У већ навођеном истраживању Д. Пантића забележено је да је свега пет одсто испитаника показало религијску оријентацију, а читавих 88 одсто изјаснило се као нерелигиозно, што, према том аутору, представља највиши проценат нерелигиозности утврђен у Југославији (Пантић, 1977: 369).

Много непосреднија веза између четника и православне цркве приказана је у филму *Ужичка република,* где се сасвим јасно види присуство свештених лица на четничком састанку, као и на каснијим „слављима“ која су организовали четници. Такво повезивање Српске православне цркве са четничким покретом, поред историјских паралела,[113] имплицирало је и неколико знатно битнијих ствари. Као прво, како је већ наглашено, четници су били апсолутна супротност партизанима и генерално партизанском покрету, па је самим тим њихово приказивање као религиозних могло директно сугерисати да партизани (и сви они повезани с њима) то никако нису били. Поред тога што су четници били апсолутна супротност, они су такође били и, како је раније речено, симбол апсолутног зла, па је повезивање „религијско-црквеног комплекса“ (Д. Ђорђевић) са њима у одређеној мери значило и критику цркве.

Критика цркве у ратним спектаклима није се задржала само на једној конфесији (православној). У филму *Пад Италије* може се приметити врло оштра критика Католичке цркве (знатно оштрија него претходно описане). У овом филму слика клера је центрирана око лика два фратра, од којих је један отворено био на страни фашиста. Оваква, врло директна критика Католичке цркве била је „илустрована“ сценама у којима се види да је поменути фратар био сагласан са стрељањем становништва од стране фашиста, у знак одмазде због претходног напада партизана. Исто тако, фратар отворено говори и о усташкој браћи, при чему држи врло милитантан говор о потреби борбе против партизана. Лик другог фратра је знатно блаже и временски краће портретисан, а веома је интересантна сцена у којој он саветује свог колегу, милитантно настројеног, да „не треба заузимати стране“ и да „треба ићи с народом“. Ово донекле ублажава негативну слику клера, по којој нису сви католички свештеници били проусташки оријентисани, али исто тако показује и известан конформизам Католичке цркве, која је у немогућности да препозна и одабере праву страну одабрала да „иде с народом“, јер је то изгледало као најмање „болна“ опција.

Нешто другачији, и донекле комплекснији однос према (не)религиозности приказан је у филму *Сутјеска*. У том остварењу врло

113 Од почетка XX века, па све до његове средине, Српска православна црква имала је изузетно привилегован и повлашћен положај у друштву. Тако, у Краљевини Србији православље је добило статус службене државне религије (што је, између осталог, подразумевало да сви државни и национални празници буду праћени црквеним обредима, да веронаука буде обавезна у школама, да црквени службеници примају државне плате), док је у Краљевини СХС српски патријарх имао место у Краљевском већу, а неколико свештеника је добило мандате у Народној скупштини (Вукомановић, 2001: 101–102).

је занимљив лик попа (Стојан Аранђеловић), који се налази међу партизанима и који на својој капи има крст, а испод њега петокраку. Ово мешање различитих и супротних симбола доста је нејасно, а симболичку конфузију појачава и чињеница да се присуство свештеног лица међу партизанском војском посебно наглашава. У крајњем случају, то би се можда могло протумачити као покушај интеграције религијског у социјалистички вредносни систем, али исто тако показује и један не толико критички однос према свештенству, пошто поменути лик попа не служи само као „украс", већ поседује и одређену драмску комплексност.



Слика 20. Поп међу партизанима у филму *Сутјеска*

У том смислу треба поменути његов дијалог са женом у црном (Ирене Папас), у коме се она отворено пита у шта партизани верују када се не моле, уз то говорећи да због тога и не побеђују. Иста жена даље наставља своју исповест доста оштрим тоном, наводећи да јој је муж умро зато што је држао Стаљинову слику под јастуком, док се она молила за његово оздрављене. На те њене, доста критичке опаске у погледу партизанског атеизма (а, како се чини, и комунистичке идеологије уопште), поп сталожено одговара да они (партизани) верују „у себе, у све нас". На тај начин, поп заправо брани партизане од напада због њиховог безбожништва, иако би се могло очекивати да би управо он требало да буде тај који ће их критиковати због поменутих карактеристика.

Поред тога, такође је занимљива и сцена у којој војник на самрти одбија да се поп помоли за његову душу, обраћајући му се с „друже" („остави се тога, *друже* попе"), и дајући му своју муницију да с њом „изведе молитву" (у наставку филма овај то и чини, пуцајући из великог митраљеза на Немце уз гласну реплику: „Чујеш ли, Боро, моју молитву?!"). Овде такође постоји одређена симболичко-вредносна конфузија, јер партизан ословљава свештено лице са „друже попе", при чему те две речи у ствари искључују једна другу. Лик попа је крајње контрадикторан, што се посебно види у сцени када се моли Богу па партизани пробију немачки обруч, при чему на крају готово

самоуверено изговара: „А ако те нема, проћи ћемо." Ово може указивати на две ствари. С једне стране, то говори о извесној кризи вере свештеника, који више није сигуран ни у то да Бог постоји, а, с друге стране, партизане поставља изнад божје воље, чинећи их у том погледу потпуно независним субјектом, који је сам одговоран за своју судбину.

Нерелигиозност се, дакле, у ратним спектаклима манифестовала путем индиректне критике цркве, тако што се она директно повезивала било са усташким, било са четничким непријатељем. Ова повезаност је такође у одређеној мери отварала и питања о улози и понашању, како Православне, тако и Католичке цркве на подручју Југославије током Другог светског рата. Поред тога, нерелигиозност је манифестована и као несигурност свештених лица и њихова немогућност да помоћу религије утичу на ствари у оном смеру који су сматрали најбољим. Такође, једна од манифестација нерелигиозности могла би бити и изостанак било каквих алузија у погледу религије у већини филмованих офанзива (у четири, од укупно седам снимљених филмова).

3.2.3. Колективизам и егалитаризам

Како је изражена нерелигиозност била карактеристична за већину социјалистичких система, тако су и концепти колективизма и егалитаризма били међу главним „одредницама" и у другим државама са социјалистичким предзнаком. Занимљиво је за тренутак направити малу дигресију и обратити пажњу на апсолутну супротност колективистичком и егалитаристичком обрасцу – индивидуализам. Ова вредност је била (и даље је) један од основних идејних ослонаца западнолибералног капитализма и због тога је врло често представљана и као централна вредност у широј, глобалној перспективи. Велики значај индивидуализма мање-више посредно рефлектовао се и на западну филмску продукцију, обезбеђујући овој вредности запажено место и завидну улогу. Његово структурирање на филмском платну најчешће је подразумевало једног главног јунака који углавном сам решава ствар бранећи и спасавајући „демократски свет" од различитих узурпатора, и који израста у индивидуалног хероја, уједно представљајући симболички темељ на коме систем почива. За разлику од овакве филмске конструкције, представљање колективизма и егалитаризма подразумевало је да не постоји појединац као засебан и нечим истакнут делатник (као изразита индивидуа), већ је он само део шире заједнице (колектива) којој и сам припада и из које се не издваја превише.

Такво грађење колективитета и егалитета приметно је и у филмованим офанзивама, а најбоље и најупечатљивије је репрезентовано преко партизанске војске. Међу њима не постоји један особен херој који се претераном храброшћу, снагом, памећу и сл. истиче изнад других и који је у било ком другом погледу супериорнији од осталих (као што би, на пример, био архетипски ратник оличен у холивудском лику Рамба који симболизује „човека-армију“). Чини се да се ово не може рећи чак ни за лик Јосипа Броза, око кога се врти радња у филму *Сутјеска*. Он је само најмаркантнији појединац (чему је знатно допринела глума Ричарда Бартона), при чему и у другим филмовима постоје мање-више упадљиви ликови,[114] али они никада сами не разрешавају конфликтну ситуацију, већ делају заједно с другима, у склопу колектива. Због тога, Милан Ранковић с правом истиче да је колективна судбина главни јунак Булајићевих најбољих филмова (Ранковић: 1970: 40), али то је тврдња која би се могла уопштити и применити и на остале филмоване офанзиве. У њима, главни глумци јесу постојали (не толико као у холивудском маниру), али се њихова појава посебно не потенцира, а филмска егзистенција често им се губи у масовности сцена спектакла, при чему у сваком погледу доминира управо колективитет.

Нешто специфичније грађење колективизма и егалитаризма од претходно описаног може се видети и у једној врло типичној сцени у филму *Козара*. Посреди је расправа о волу између Обрада (Драгомир Фелба) и Шорге (Велимир – Бата Живојиновић), где Обрад жели да одведе Шоргиног вола (како би сви могли да једу) упркос његовом противљењу. Током препирке Обрад говори да је он свог вола већ дао, а на Шоргину опаску да он није држава, Обрад врло убедљиво одговара: „Сви смо ми држава!“ Како Шорга није попуштао, упорно наводећи да је то његов во, Обрад му је спремно одговорио: „Нема ту моје и твоје, све иде у *заједничку* кухињу.“ На крају, Шорга ипак

114 То су обично била врло позната имена домаће кинематографије, или пак страни глумци (међу најпознатијима су свакако већ поменути Ричард Бартон, Јул Бринер, Орсон Велс, Сергеј Бондарчук и други). Оваква пракса је донекле била слична холивудском „стар систему“, с том разликом што особени холивудски систем ипак није био толико развијен у Југославији. С друге стране, чини се да холивудског гламура није недостајало, што може потврдити и премијера филма *Битка на Неретви* на којој се појавила комплетна политичка елита социјалистичке Југославије (укључујући и Ј. Б. Тита), домаће филмске звезде, као и Орсон Велс, Јул Бринер, Марија Шел (*M. Schell*), Силва Кошћина, а према неким изворима свечаност су још увећали и Софија Лорен и Омар Шариф (*O. Shariff*), а све то уз присуство три хиљаде гледалаца (URL: http://www.tvsa.ba/kolumne/full/antologija_partizanske_epopeje_5_dio_glumci_na_neretvi_и_премијера_у_скендерији/, посећено децембра 2009. године).

бива убеђен и помало изнервиран одговара: „Ја ћу га сам одвести у колектив, и ја сам држава...!"

Описани дијалози у поменутим сценама директно алудирају на супротност општих и појединачних интереса, као и на то који су интереси предњачили у социјализму, стављајући сасвим отворено колективистички образац испред свих осталих. Исто тако, поменути дијалог доноси и занимљиву аналогију по којој се држава изједначава с народом. Ако бисмо ово даље развијали, логичан наставак би био да је социјалистичка Југославија била пре свега народна држава, тј. држава слободног народа као таквог, при чему се стиче утисак да је на првом месту био народ, а да је тек онда долазила држава, која је на неки начин била подређена народу.

Реплике из филмског дијалога могу такође илустровати и одређене етатистичке тенденције, с обзиром на то да је вера у снажну и чврсту државу која се брине за свој народ била врло распрострањена у социјалистичком периоду Југославије. Овде такође треба поменути и једну за егалитаризам индикативну сцену из филма *Десант на Дрвар* у којој се сељак и партизански командант подручја расправљају о соли, а из чега се јасно види да се партизани, упркос врло тешким условима, труде да храну деле свима подједнако. Овакво репрезентовање егалитаризма може се узети као класичан пример, јер, с једне стране, везује ту вредносну оријентацију за партизански покрет, а, с друге, показује како је егалитаризам „функционисао на терену".

Рефлексија колективистичких и егалитаристичких образаца кроз призму филмованих офанзива имала је, условно речено, два нивоа. Један ниво је подразумевао нешто очигледније алузије и био је центриран око приказивања народа, док се други ниво односио на партизане, и био је нешто више прожет симболиком и индиректнијим конотацијама. У том смислу, може се рећи да партизани представљају тим без истакнутих индивидуа који својом заједничком акцијом отвара пут ка победи. То даље може имплицирати да су колектив и једнакост у њему увек и у свакој ситуацији доминантнији од појединца и да треба да представљају окосницу система. Такав став посебно сликовито илуструје сцена из филма *Игмански марш* у коме партизани поручују свом другу који одлази од њих: „Сам не можеш ништа!", сугеришући на тај начин готово апсолутну премоћ колектива у односу на појединца.

3.2.4. Мултиетничност

Осећање заједништва и једнакости нису представљале само вредносне оријентације по себи, већ се може рећи да је то била основа и других вредности важних за социјалистички систем. Једна од

њих била је и мултиетничност. Када се има на уму да мултиетничност у најширем смислу подразумева мирољубиву коегзистенцију (толеранцију, уважавање) различитих етничких група на одређеном простору, требало би да буде јасно колики је био њен значај за једну тако етнички хетерогену заједницу каква је била социјалистичка Југославија. Због такве ситуације, мултиетничност је морала бити снажно потенцирана, како на званичном, партијском нивоу,[115] тако и на оном мање формалном, који се пре свега односио на свакодневицу. Једно од средстава које је могло бити употребљено у оквиру ове друге сфере били су и ратни спектакли. Може се претпоставити да је форма спектакла у којој су филмоване офанзиве најчешће биле „изражаване" свакако пленила пажњу својом „раскошном сликом", па се тим путем, на врло суптилан начин, могло сугерисати како се треба односити према другим „народима и народностима".

У том смислу, мултиетничност у овим филмовима није била непосредно и „тврдо" заговарана, већ је за њу била карактеристична једна на први поглед не толико очигледна свеприсутност, која је, опет, била најизраженија приликом приказивања партизанске војске. Та у филмовима врло често више симболичка него војна формација у сваком филму била је изразито разноликог етничког састава, тј. у подједнакој мери били су заступљени сви народи и народности на простору Југославије. Сви они су били оличени у неколико кључних ликова који у филму чине окосницу војске.

Тако, на пример, у филму *Битка на Неретви* ту су Словенац Мартин, затим Хрват Стипе, па Срби Новак и Даница, као и национално недефинисани Иван, Никола и Владо. У истом филму један од партизана већ на почетку „јасно и гласно" чита проглас „браћи, народима Југославије, Србима, Македонцима, Хрватима, Словенцима, Црногорцима и Муслиманима", што заправо говори да су партизани, али и земља која је изграђена на тековинама њихове борбе, били високо етнички диверзификовани, али у исто време врло снажно (братски) повезани. Слично томе, и у филму *Игмански марш* такође је наглашен врло разнолик етнички састав партизана, при чему се посебно истичу Црногорци, Срби, Муслимани и Словенци.

115 Међу многобројним примерима може се навести један од главних идеолога југословенске социјалистичке државе Едвард Кардељ, чије се изјаве могу изједначити са званичним партијским ставом. У том смислу, Кардељ говори о „органском растењу социјалистичке заједнице" (Кардељ, 1973: XLVII). Ова готово биологистичка димензија вероватно је подразумевала да су народи на простору Југославије у толикој мери предодређени за заједнички живот да је њихово уједињење било сасвим природно и да је постало еквивалент биолошком организму. Слично томе, извесну предестинираност узајамне коегзистенције Кардељ је видео и у *етничкој сродности* и *културној блискости* народа на тлу Југославије (курзив Н. З.).

Уз то, може се навести и један врло занимљив кадар из филма *Ужичка република*, у коме се види партизан који на својој капи има српску заставу испод петокраке. Оваква слика би евентуално требало да сугерише како је партизански покрет био мултинационалан, у смислу да је у себе интегрисао различите националности, које су као такве биле секундарне по важности. Поред наведеног, као један од показатеља мултиетничности могу се поменути и пријатељски и емоционални односи у партизанској војсци. Овакав врло парадигматичан концепт био је карактеристичан за готово сваку филмовану офанзиву и подразумевао је посебно и врло јасно наглашавање великог пријатељства (или пак емоционалних веза) између партизана различитих националности.

Примарни образац приказивања мултиетничности је, дакле, подразумевао да водећи ликови у оквиру партизанске војске обавезно буду из различитих република и био је примењиван у готово свим филмованим офанзивама. Ова филмска мултиетничност партизанске војске може изгледати романтизовано, па у одређеном смислу и митологизовано, али би свакако требало имати на уму званично Титово наређење приликом оснивања Прве пролетерске биргаде да у њен састав улазе све народности Југославије (Тито, 1949: 83). Ово је највероватније био образац који се тежио применити на што више партизанских јединица. Као пример може се навести Шеста личка дивизија, која је по свом саставу била изразито мултиетничка и састављена од бораца из свих бивших југословенских република, сем Словеније, а посебно је наглашено да су је чинили Срби, Хрвати, Муслимани, Италијани, Руси, Македонци, Албанци и припадници других националности (*Јубилеј Шесте личке дивизије*, „Политика", 26. новембар 2007. стр. 8).

Међутим, према појединим изворима, учешће Срба, пре свега у прве две године рата, било је нешто наглашеније у односу на остале националности (Иветић, 1995), уз сличну тврдњу да је крајем 1943. године у Југославији по први пут већина партизана била несрпска (*Hoare*, 2006: 343). И Јосип Броз је у низу својих чланака и говора почетком 1941. године упозоравао на слабији одзив Хрвата у смислу да „хрватски народ није до сада ступио масовно, по примјеру српског, црногорског и словеначког народа, у оружану борбу против окупатора (...). Изнимка је била Далмација и Приморје, гдје су партизански одреди створени од самих Хрвата" (цит. према Јовић, 2007: 62–63).

Што се тиче Срба, важно је нагласити да су то пре свега били Срби из Хрватске и Босне (тадашња НДХ), а не из Србије, који су се услед врло тешког егзистенцијалног положаја узрокованог усташким

режимом међу првима дигли на устанак. Али, ако би се ово посматрало сумарно, може се закључити да је са омасовљавањем и чвршћим консолидовањем партизанског покрета отпора (пре свега као организоване војне силе) расла и његова етничка диверзификованост. Дакле, што су партизани добијали јаче обрисе регуларне војске, тиме су, како се бар чини, бивали и више „мултиетничнији".

Због тога, инсистирање на мултиетничком карактеру војске може се сматрати једним од обавезних задатака за тадашње филмске раднике. Јосип Броз Тито је у разговору са екипом филма *Сутјеска* отворено сугерисао да за Другу пролетерску бригаду „не треба казати српска. Наиме то је била српска, али Друга пролетерска се звала. То је хисторијски тако тачно".[116] Приказивање такве војске, која је била етнички мешовита и као таква успела да савлада бројнијег и јачег непријатеља, у ширем смислу је могло (и требало!) да значи да мерило успеха није у етничком опредељењу, него у успешној сарадњи (која се може остваривати и у миру), без обзира на етничку припадност. На тај начин филмски партизани се можда могу схватити и као негација етницитета, јер се у њиховом случају потенцира хетерогеност етницитета као таквог, чиме он истовремено као хомоген ентитет губи на значају, с обзиром на то да ни у ком погледу није наглашена његова важност или функционалност. Поред тога, партизанска мултиетничност је, чини се, била и један од значајних лајтмотива филма путем које се јасно указивало да само сарадња и заједнички рад свих етничких групација на простору Југославије могу донети успех и просперитет. У складу с тим, националност је у одређеној мери била „разводњена" и њено постојање у филмовима било је, с једне стране, приметно, а, с друге, потпуно неважно (пре свега у погледу функционалности или било какве друге сврсисходности).



Слика 21. Мултиетничност побеђује: Б. Дворник и В. Живојиновић у филму *Сутјеска*

116 Архив Ј. Б. Тита, КПР II–2/552.

3.2.5. Национална једнакост

Поред мултиетничности, њој блиска и готово подједнако важна вредносна оријентација јесте национална једнакост и равноправност, која се махом односила на што изразитије нивелисање разлика међу различитим нацијама (што заправо значи да је треба схватити пре свега као супротност националистичкој оријентацији). Афирмисање ове вредносне оријентације делимично је било обухваћено и у оквиру идеје братства и јединства, али с обзиром на то да је њено усвајање било посебно важно за опстанак и релативно нормално функционисање државе, није се пропуштала прилика да се она у сваком погодном случају додатно нагласи и истакне. Један такав, и више него погодан, случај био је ратни филмски спектакл. То је јасно уочио и Ј. Б. Тито, када је екипи филма *Сутјеска* отворено говорио да ти филмови „огромно вриједе за нашу кохезију, јер се ту виде све националности".[117]

У свим анализираним филмованим офанзивама национална једнакост је, слично као и мултиетничност, била најексплицитније приказана преко партизана и њихове борбе. Оно што је у том погледу лако уочљиво јесте да се у партизанским редовима не види било каква подвојеност нити диференцираност према националним критеријумима. Све националности у партизанској војсци имају подједнак третман тако што се ниједна посебно не истиче, ни кад је у питању храброст, ни пожртвованост, ни било која друга херојска активност. Заправо, њихова националност није ни на који други начин назначена, осим преко одређених регионалних назнака (најчешће је то био говор, односно дијалекат).

У том смислу посебно је индикативан дијалог између брата и сестре (Љубиша Самарџић и Марија Лојк) у филму *Десант на Дрвар*. На сазнање да је другарица партизанка из Словеније, брат се обраћа сестри: „Све се измешало у овој револуцији", на шта она одговара: „Сад смо сви једнаки." За овај кратак дијалог могло би се рећи да врло јасно илуструје, условно речено, званичан став према националном питању, али исто тако даје и одређене смернице како треба градити односе између различитих националности. „Национални кључ" који је, између осталог, подразумевао и подједнак третман свих нација на простору Југославије био је оличен управо у филмској реплици „сад смо сви једнаки" (у националном смислу, пре свега). Дакле, национална једнакост, као директна супротност националној неједнакости (национализму), била је од егзистенцијалне важности за државу, а чини се да је у партизанској војсци пронађена идеална „форма" за њено суптилно репрезентовање.

---

117 Архив Ј. Б. Тита, КПР II–2/552.

3.2.6. Политичка коректност

За мултиетничност, а посебно националну једнакост, може се рећи да су веома близу данас врло распрострањеном концепту политичке коректности. Премда је политичка коректност усредсређена пре свега на језик или говор, а односи се на покушај њихове промене у оним ситуацијама у којима из одређених разлога нису прихватљиви, чини се да се она исто тако може односити и на форме и садржаје који се налазе ван наративног дискурса. Две ствари на које се посебно жели скренути пажња у филмованим офанзивама, а које се чине врло блиским концепту политичке коректности, односе се на балансирање борачког учинка југословенских нација, као и на балансирање у глумачком саставу. Прво је подразумевало приказивање припадника свих нација као равноправних учесника у оружаном устанку. У готово свим филмовима то се врло лако запажа, јер све нације имају своје представнике и сви они су, како је приказано, изнели подједнак терет борбе. Овакво уједначавање било је у складу с тада званичним ставом југословенских комуниста да су све нације на простору Југославије дале подједнак допринос у борби против окупатора, што је, како се чини, пре свега било усмерено у правцу што снажнијег одржавања међунационалне равноправности.

Други аспект, условно речено, комунистичке политичке коректности односио се на балансирање у саставу глумаца. Ово је, с једне стране, подразумевало учешће глумаца из свих република које су чиниле социјалистичку Југославију, а на филму се репрезентовало, опет, преко партизанске војске, која је по свом карактеру била изразито етнички разнолика, што је и врло експлицитно приказано преко ликова различитих националности који су били у њеном саставу.[118] Као пример за ову праксу могао би се навести редитељ Вељко Булајић, за чије се филмове сматра да су често били реализовани у сарадњи неколико југословенских филмских центара уз учествовање глумачког крема из Загреба, Београда, Сарајева и готово увек из иностранства (Шешић, 2006: 110).

---

118 Занимљиво је запажање Милана Влајчића у погледу оваквог одабира глумаца, јер он сматра да се „гледало (...) да буде из више центара, јер се лова удруживала“ (ауторски разговор с М. Влајчићем обављен 3. јуна 2008. године). Дакле, може се претпоставити да је заправо економски аспект био знатно доминантнији него остали, а како овај филмски критичар сматра, републички кључ није толико коришћен (мада М. Влајчић такође наводи да су постојали, условно речено, већ готови обрасци у погледу ангажовања глумаца из других република, а као пример наводи да су из Македоније увек били Петре Прличко и Илија Џувалаковски). Значи, с једне стране, водило се рачуна пре свега о економским факторима, док је, с друге стране, био увек спреман „републички кључ“.

Поред тога, уравнотежавања у глумачком саставу односила су се и на непоклапање (мешање) између праве националности глумаца и оне које представљају у филмовима. У свим филмованим офанзивама могу се наћи примери да глумци играју улоге које у филму имају националност различиту од њихове. Тако, већ у филму *Козара* имамо ситуацију у којој словеначки глумац Берт Сотлар глуми српског партизана Вукшу, а Михајло Костић Пљака глуми Муслимана Ахмета. Слично томе, у следећој филмованој офанзиви *Десант на Дрвар* словеначка глумица Марија Лојк игра Српкињу, сестру главног јунака Милана. И у филму *Битка на Неретви* ситуација је скоро идентична јер српског партизана Вука, који гине на почетку филма на рукама свог рођеног брата Новака, глуми словеначки глумац Радко Полич. Још један словеначки глумац Лојзе Розман глуми команданта бригаде Ивана, који се може посматрати као нека врста наднационалног лика пошто његова националност није ни у ком погледу јасно филмски изграђена (једина упадљива чињеница јесте да говори ијекавицом). Исто тако, чувеног хрватског песника Владимира Назора глуми Хајрудин Хаџикарић. Такође, треба споменути и македонског глумца Колета Ангеловског који глуми младог српског партизана Жику, а исти глумац у филму *Сутјеска* игра србијанског сељака Станојла. У филму *Пад Италије* ситуација је слична, али опет донекле специфична, јер неколико српских глумаца имају у филму запаженије улоге, а у којима играју Хрвате из Далмације (Горица Поповић, Велимир – Бата Живојиновић, Душан Јанићијевић, Мирјана Карановић, Драган Максимовић). Ту је и последња филмована офанзива *Игмански марш* у коме Мића Томић глуми Муслимана Адема.

Сви ти примери показују да ни у једном од анализираних филмова није пропуштена прилика да се комбинују стварне и фиктивне (филмске) националности, а та „смеса“ може упућивати на неколико ствари. Такво мешање можда се може посматрати као релативизација, па у одређеном смислу и неутрализација националног, а самим тим и као један од начина да се у ширем смислу умањи значај етничког аспекта. Својеврсни амалгам, који су представљали глумци тумачећи улоге других националности, у одређеној мери је подривао и сам концепт националне ексклузивности истовремено индиректно показујући да су разлике између југословенских националности биле неупадљиве и готово безначајне. То би у ширем смислу могло да имплицира и чињеницу да се на тај начин путем филма конституисао „нов човек социјализма“, херој и друг, у потпуности ослобођен националних стега и назора.

3.3. Анализа „нефилмских фактора“

Посматрање филмског медија кроз његово осмишљавање појединих идеолошких и вредносних аспеката социјалистичког југословенства само је једна „страна медаље“ приликом социолошког проучавања значаја и улоге ратног филмског спектакла у идеолошком дискурсу социјалистичке Југославије. Други подједнако битан аспект јесте и сагледавање тзв. нефилмских фактора који су утицали на то да филмска слика буде конституисана на начин који је претходно описан јер, ако би се остало само на нивоу посматрања („читања“) слике, анализа би била непотпуна. Због тога је неопходно у што већој мери осветлити и све утицаје који детерминишу настанак одређеног филма, а које бисмо, по угледу на Карла Манхајма, могли назвати „нефилмским утицајима“. У већ делимично скицираном Манхајмовом концепту напоменуто је да је он посебну важност придавао значају вантеоријских фактора који условљавају знање, а међу којима је посебно истицао утицај одређених интересних група у друштву, пре свега политичких партија. Такав начин посматрања чини се веома погодним за овај део анализе спектакуларних остварења југословенске кинематографије, а, конкретно посматрано, то би значило уочавање и анализирање свих фактора који су били идеолошко-политичке природе (иза којих је најчешће стајала најјача политичка организација у социјалистичкој Југославији – Комунистичка партија), и који су мање-више утицали на ток филмске продукције. Да би се читава ствар додатно конкретизовала, посматраће се рефлексија ових фактора на два нивоа, од којих се први односи на унутрашњодржавни план, а други на спољнополитичку раван.

3.3.1. Рефлексија филмова на унутрашњополитички план

Када је у питању први ниво посматрања, један од фактора чији се утицај намеће као можда најдиректнији јесте и улога самог режима. Овде је важно нагласти да су југословенски комунисти врло рано увидели значај филмског медија, што може да потврди раније наведена чињеница да су они још током рата, док држава није била ни конституисана, основали прве филмске секције. Исто тако, важност филма и непосредна заинтересованост југословенског комунистичког режима за њега могу се сагледати и у наводу да се „велика важност коју је режим приписивао филму огледала (...) у томе што су се први сувисли напори према утемељењу и изградњи нове националне кинематографије догодили у раним данима борбе против тешких

услова и крајње оскудице“ (*Goulding*, 2004: 3). Дакле, непосредно након краја рата у околностима које су вероватно биле врло тешке и за сам живот, комунистички режим је отпочео стварање и консолидовање сопствене кинематографске индустрије.

Како је режим све више учвршћивао своју власт, тако се развијала и кинематографија. Повезаност и испреплетеност ове две сфере (режимске и кинематографске) може се такође уочити и у специјалном ангажовању одређених синеаста за оне филмске пројекте које је режим сматрао посебно важним (као што су биле филмоване офанзиве). У том смислу, поједини аутори сматрају да је, на пример Вељко Булајић, редитељ филмова *Козара* и *Битка на Неретви*, успео да обезбеди наклоност политичког врха за свој други филм и наглашену заинтересованост Ј. Б. Тита (Љубојев, 1995: 275). Ово је у одређеној мери потврдио и аутор истичући да му је Тито дао благослов за *Битку на Неретви* и да је, за разлику од његовог ранијег филма *Козара*, који је имао ограничен буџет, *Неретва* добила неограничена средства.[119] Поменута чињеница, која се односи на „финансирање без ограничења“ прилично је важна, јер говори да је држава снимање филма схватила као виши, државни интерес, и да је заправо тај филм био нека врста државног пројекта. Овој тврдњи, чини се, иде у прилог и то да је инвестирање у филм било нека врста обавезе, што се може видети и у чињеници да је филм спонзорисало 58 ондашњих југословенских предузећа (која су, наравно, била у државном власништву), свако са по 20 ондашњих милиона динара (чувени часопис *Variety* је проценио да је филм укупно коштао око 12 милиона долара).[120]

Слична ситуација, мада мање мегаломанска него у случају *Битке на Неретви*, може се запазити и на примеру филма *Ужичка република*, чији је произвођач био „Инкес филм“ из Београда, а филм су помагале све ужичке радне организације, Република, као и ЈНА (Чолић, 1984: 259). Премда скромнији у погледу финансијске продукције, и случај филма *Ужичка република* показује да је новац за његову продукцију обезбеђиван из оних сфера које нису ни најмање имале везе с филмским медијем. Ту се пре свега мисли на предузећа и тадашње радне организације, за које се чини да су били међу главним финансијерима филмских пројеката. Имајући на уму чињеницу да су све оне биле у власништву државе, може се закључити да је утицај режима на филмску продукцију био успостављен и на нивоу економског

119 Разговор с Вељком Булајићем у емисији „У огледалу“, емитованој 29. марта 2007. године на РТЦГ.

120 URL: www.vjesnik.hr/Pdf/2001%5C01%5C21%5C25A25.PDF

подсистема (или како то једноставно каже Милан Влајчић: „државна предузећа су давала паре").[121]

Међутим, када је у питању филм *Ужичка република*, може се приметити да утицај политичког подсистема није ишао само преко економског, већ је био и знатно директнији. Ово потврђује и навод филмског критичара Милутина Чолића, коме је Ј. Б. Тито у једном разговору саопштио како прављење филма *Ужичка република* представља неку врсту обавезе јер „филм је много учинио за оживљавање наше епопеје: имамо *Козару*, *Битку на Неретви*, снима се *Сутјеска*, али ја мислим да је за нашу историју најважнија *Ужичка република*. Јер, то је, како да кажем, језгро Револуције. Филмски умјетници треба да је направе, нека то учине, а ја ћу рећи да им помогне Армија" (Чолић, 1984: 258).

Утицај политичког подсистема био је, такође, приметан и у случају филма *Сутјеска*. Након приватне пројекције овог остварења на Брионима, Јосип Броз Тито је екипи филма отворено говорио како му смета почетак јер је све „сувише помешано (...) борци и рањеници, и болница, и све скупа", наводећи да стварно није било тако и сугеришући да то исправе ако могу.[122] Такође, разматрајући шта би се могло избацити из филма, да не би трајао превише дуго, Тито је сугерисао да се оставе сцене које су „најефикасније, најимпресивније".[123] Овде се јасно види да је врховни политички субјекат, поред тога што је одлично разумевао моћ филмских слика, директно интервенисао како би усмерио продукцију филма у правцу који је, по њему, био најадекватнији.

Осим поменутог, политички утицај на овај филм кретао се и једном другом линијом. Наиме, током истог разговора директор филма *Сутјеска* Никола Поповић пожалио се Титу да је у већини република (изузев Босне и Херцеговине) материјална подршка филму веома лоша, на шта је Тито одговорио како ће обавезно свима скренути пажњу на то: „Када ми бацамо паре у многе ствари које нису важне. А овдје је хисторијска једна ствар гдје прелазе преко тога."[124] Ово показује да је и Брозу било стало до тога да се филм реализује, што опет, мање-више директно, говори о интересима режима у погледу овог филмског остварења, као и о његовој важности за режим.

Премда Титове изјаве о филмовима могу деловати као опште и фразеолошке, чињеница да су дошле од стране најмоћније политичке

121 Ауторски разговор с М. Влајчићем обављен 3. јуна 2008. године.

122 Архив Ј. Б. Тита, КПР II–2/552.

123 *Исто*.

124 *Исто*.

фигуре у држави даје им сасвим другачију конотацију. Исто тако, ове изјаве се могу третирати и као врста подстрека за прављање филмова, а тај подстрек је, како се и види, долазио од стране политичког врха. Ако би се ово даље развијало, може се закључити да је у одређеним случајевима режим (или неки његови значајни репрезенти) заправо био иницијатор стварања појединог филмског остварења. Ово би се евентуално могло генерализовати на све појединачне случајеве које је комунистички естаблишмент Југославије сматрао важним, било у симболичком или стварном погледу. На овај начин, „наручилац“ очекује да ће добити оно што је поручио (за шта је, у крајњем случају, обезбедио и средства), а они код којих је „поруџбина“ остављена дужни су да то поштују.

Ипак, треба имати на уму да утицај режима најчешће није био превише експлицитан, а самим тим ни тако лако приметан, јер је и у његовом интересу било да у очима западних савезника (и финансијера повољним кредитима) не изгледа као превише „насртљив“ на она подручја која нису подразумевала директно политичко деловање. Због тога, сасвим сувисло звучи тврдња Милана Влајчића да се „Партија (...) прилично скривала; она је деловала кроз јавно мњење, кроз културно-просветну заједницу“.[125] Дакле, утицај режима на филмску продукцију постојао је, али је његово деловање било знатно суптилније и прикривеније. У том смислу, поменути аутор на питање о утицају партијских институција (градских, републичких, федеративних) на филмове говори да није било директног утицаја, већ су „бригу“ о филмовима преузимали тзв. уметнички савети.[126] Ове институције су заправо биле „продужена партијска тела“ и „постојале су при републичким и савезним органима“, а њихов значај за филмску продукцију био је пресудан, пре свега због тога што су те комисије заправо одобравале филмске пројекте.[127]

Утицај режима на филмску продукцију, поред претходно описаних, успостављао се и на другим нивоима. Један од таквих нивоа јесте онај који је подразумевао сарадњу с војском, као једном од главних институција државе. У готово свим филмованим офанзивама на

125 Ауторски разговор с М. Влајчићем обављен 3. јуна 2008. године.

126 *Исто*.

127 Влајчић наводи да су уметнички савети били нека врста „друштвене контроле“ и да су постојали све до 1981. године, када су тихо укинути. Исти аутор говори и о комисијама за одобравање филмова које су, према његовим речима, чинили представници политичких тела, новинари и критичари („доста мешано“, како то овај филмски критичар објашњава) и које бу биле нека врста званичних цензорских органа. Међутим, за домаће филмове ипак су најзначајнији били уметнички савети.

њиховом почетку екипа која је реализовала филм захваљује војсци на подршци. А подршка војске за поједине филмове била је и више него издашна. Тако, у случају филма *Битка на Неретви* подршка војске била је у сваком погледу импозантна, а састојала се од 6.000 војника тадашње ЈНА, 75 оклопних возила, 22 авиона, 5.000 пушака, 380 митраљеза, 2.000 артиљеријских бојевих граната и 110 авионских бомби.[128]

Таква импресивна логистичка подршка директно је показивала колика је била улога војске у продукцији ратних спектакла, и то нарочито када је било у питању снимање масовних сцена борбе, као и коришћење различитог војног оружја и оруђа. На тај начин, војска је постала врста сталног стратешког партнера, чија је подршка приликом снимања филмованих офанзива била пресудна (чини се сасвим сувишним упитати се да ли би филмски спектакли уопште могли бити снимљени у тој форми да није постојала снажна помоћ војске).

Претходно описане различите форме утицаја државе на филмску продукцију посредно откривају интересе државе за те филмове. Међутим, интерес који је држава могла имати у реализацији и дистрибуцији филмованих офанзива може се сагледати и у неколико других ствари. Већ је поменуто колики је значај Други светски рат имао за југословенске комунисте (рат је уопште симбол славне и монументалне прошлости), и у стварном и у симболичком смислу. Стога, његова апотеоза и сакрализација, посебно преко филмских спектакла не изненађују превише, а седам екранизованих офанзива се управо због те спектакуларности могу посматрати и као рат у целини. Уз то, филмоване офанзиве су, посматране у целини, конструисале пожељну слику прошлости за југословенске комунисте, па су биле један од значајних посредника у обликовању колективне свести о тој истој славној прошлости. Поред тога, како од вештине инсценирања херојског и жртвеног учинка зависи интегративни учинак прошлости (Куљић, 2006: 304), тако је и врло раширена употреба историјских догађаја у друштвено-интегративном смислу, као и за легитимизацију текућих политичких поступака. Чини се да филмоване офанзиве управо показују како овај процес може да тече на плану масовних медија, и како конкретно филм може бити искоришћен за различите облике употребе прошлости. То се пре свега односи на експликативне могућности филма у погледу прошлих догађаја. Управо се овде може запазити значај филма у сагледавању и пожељном обликовању прошлих догађаја, с обзиром на то да филм нуди сугестивну,

128 Динко Туцаковић: „Највећи подухват у првом веку филма: *Неретва*", *Време*, бр. 469, 1. јануар 2000.

динамичну, визуелну представу прошлости, за чије упознавање није потребно никакво предзнање (Ристовић, 1995: 347).

Дакле, помоћу филма може се сасвим легитимно градити особена верзија (тј. тумачење) прошлости која може имати завидан утицај на свест оних који га „конзумирају".[129] У том смислу, филм се дâ посматрати и као средство помоћу којег прошли догађаји добијају одговарајући смисао, при чему је тај смисао врло често подложан интересима оних који филм финансирају. У случају филмованих офанзива сасвим је јасно да је главни финансијер била југословенска држава и да је она имала пресудан утицај у обликовању „филмске прошлости", учитавајући смисао сликама који је директно одговарао њеним интересима.

Интереси југословенске државе и њеног режима за филмоване офанзиве могу се очитавати и у евентуалној друштвено-интегративној функцији ових филмова. Чини се да би било прејако рећи да су филмоване офанзиве у великој мери јачале солидарност међу југословенским нацијама, или да су снажније доприносиле кохезивности државе. Међутим, пропагирање одређених начела (братство и јединство, мултиетничност, национална једнакост и сл.) које је врло изражено у поменутим филмовима, сигурно је (бар у одређеној мери и у одређеним периодима) доприносило развијању осећања солидарности. Наравно, не може се од филмова очекивати да у потпуности обликују свест гледаоца, и да у том смислу „истисну" сва она осећања која су била сметња постојању државе (чије је касније канализање и уништило ту исту државу), али свакако се може рећи да су у одређеној мери доприносили међуетничкој толеранцији и самим тим утицали и на стабилност и бар донекле јачу интеграцију друштва.

Поврх свега, важно је поменути и индоктринарну функцију филмованих офанзива. Тако, Милутин Чолић ове филмове углавном еуфемистички назива *педагошким штивом*, јер су гледаоце „едуковале" и „снабдевале" неопходним информацијама о прошлим догађајима. Филмски критичар Ранко Мунитић, анализирајући кинематографију у првим послератним годинама, наводи да је „умјетност, поготово филмска, ту да радном човјеку директно и без сувишних дилема утисне у свијест велике истине ослободилачког

129 Готово да је сувишно наводити да је утицај одређеног филма већи што је масовнија публика која га гледа, а овде је врло индикативна чињеница да је, рецимо, Булајићев први еп о партизанском рату *Козара* срушио све домаће рекорде у гледаности до тог тренутка, привукавши преко три милиона гледалаца, а уз то примивши и неколико међународних награда, док је његов следећи филм *Битка на Неретви* имао још више успеха код публике (*Goulding*, 2004: 247).

рата“ (Мунитић, 1980: 42). За овај навод се чини да, иако се односи на сасвим други период, такође одговара и сензибилитету који су имале и с којим су прављене филмоване офанзиве и спектакуларне филмске конструкције рата.

Исто тако, Александар Вучо, председник Комитета за кинематографију, наводи у првом издању месечника *Филм* (1946) да је главни задатак југословенске филмске уметности задатак „образовања широких народних маса у духу наше народне борбе и културне револуције“ (цит. према *Goulding*, 1980: 9). Дакле, већ на почетку филмске праксе у социјалистичкој Југославији јасно су оцртани њени едукативни оквири. Премда је овакав, доста ригидан став касније напуштен (већ почетком педесетих година, када је дошло до извесне децентрализације), остаје утисак да је „врховни филмски продуцент“ (држава) увек имао на уму поменуте Вучове директиве, посебно ако су даване веће суме новца за скупе и грандиозне пројекте какви су углавном били ратни спектакли.

Свему томе може се придодати и чињеница да су врло често биле практиковане колективне ђачке и војне пројекције. Публициста Богдан Тирнанић, са извесном дозом сувисле ироније, навео је да је гледање *Неретве* било обавезно за све школе и гарнизоне на тлу Југославије.[130] Иако се Тирнанићев осврт односи на филм *Битка на Неретви*, може се претпоставити, иако нема сасвим тачних података, да се то практиковало и са осталим ратним спектаклима. На тај начин се младима и оним мало старијим на индиректан начин, преко забавних садржаја као што је филм, сугерисало како треба гледати на прошлост.

3.3.2. Спољнополитички аспект филмованих офанзива

Значај филмованих офанзива за режим био је, како се чини, знатно већи ако се ови филмски спектакли сагледају из перспективе спољне политике. Као што је претходно наглашено, спољнополитички курс социјалистичке Југославије био је грађен на начелима еквидистанце (Куљић, 1998: 275), што је подразумевало неуплитање у блоковску поделу и подједнако одржавање дипломатских веза и с једном и с другом страном. Ово се конкретно односило како на одупирање совјетској ингеренцији, тако и на дистанцу према Западу, уз истовремено ослањање на покрет несврстаних. Спољна политика је вешто балансирала између Истока и Запада штитећи независан положај (Куљић, 1998: 242). Овај спољнополитички курс је имао

130 Богдан Тирнанић: „Тајна историја југо филма“, *Профил*, бр. 29, 2000.

занимљиву симболичку рефлексију у филму *Битка на Неретви*. У једној од сцена на крају филма Јул Бринер (тада етаблирана холивудска звезда) и Сергеј Бондарчук (у то време један од значајнијих совјетских глумаца и режисера) разговарају о бесмислу рата и о томе како ће обојица бити најсрећнији када рата више не буде било, и како ће тек онда почети да раде праве ствари.



Слика 22. Јул Бринер и Сергеј Бондарчук као Владо и Мартин у филму *Битка на Неретви*

Та сцена може указивати на неколико интересантних момената. Као прво, присуство Бринера и Бондарчука који су долазили из идеолошки супротстављених блокова могло је симболизовати тадашњи југословенски средњи пут између Истока и Запада и неку врсту надблоковске оријентације. Исто тако, ова сцена, посебно њен чисто наративни део, на одређен начин одражавала је и Титова мирнодопска стремљења, која су била важан аспект целокупне спољне политике.

Поред тога, „спољнополитичка страна" филма могла се огледати и у ангажовању страних глумаца. Најимпозантнију поставку је имао филм *Битка на Неретви*. У овом остварењу инострана глумачка постава је врло разнолика. Као прве требало би поменути Немце (*Hardy Krüger, Curd Jürgens)* и Италијане *(Franco Nero, Sylva Koscina, Howard Ross*), јер је у случају филма *Битка на Неретви* посреди била међународна копродукција с тежиштем на „италијанско-немачкој осовини".[131] Осим њих, били су присутни и познати холивудски глумци (*Orson Welles, Yul Brynner*), али и значајна имена совјетске кинематографије (*Серге́й Бондарчу́к, Олег Видов*), као и један глумац из Велике Британије (*Anthony Dawson*). Ова међународно шароли-

131 У продуцирању *Битке на Неретви,* поред југословенских, учествовали су и партнери из Италије, Немачке и Велике Британије, као и из САД. Овакав копродукцијски ангажман у одређеној мери показује и политички рејтинг земље, која је, без обзира на своје идеолошко залеђе, била равноправан партнер са оним земљама са којима није делила исте идеолошке склоности.

ка глумачка подела, поред тога што је показивала известан баланс у смислу присуства глумаца са обе стране „гвоздене завесе“, била је, како се чини, велики пројекат и у европским размерама, који је на простору Балкана по свом „мегаломанству“ и даље непревазиђен. Исто тако, оваква копродукција може бити виђена и као један облик интеркултурне сарадње и размене, што је, како се чини, било веома интересантно у овом случају, јер су у питању биле земље које, услед идеолошких конфронтација, и нису имале најсјајније везе, пре свега на културном плану.



Слика 23. Орсон Велс као део међународне глумачке екипе у филму *Битка на Неретви*

Дакле, *Битка на Неретви* је по свом међународном глумачком саставу била далеко испред свих филмованих офанзива, али би, поред ње, требало поменути и ратни спектакл *Сутјеска*. Овај филм је такође имао међународну глумачку поделу која се односила на имена као што су позната грчка глумица Ирене Папас, затим немачки глумци Гинтер Мајснер (*Günter Meisner*) и Антон Дифринг (*A. Diffring*), као и мање познати Британци Брук Вилијамс (*Brook Williams*) и Рон Беркли (*R. Berkeley*).

Међутим, овај филм је пре свега био значајан због тога што је главну улогу тумачио врло познати велшки глумац Ричард Бартон, а уз то, у филму је играо најутицајнију политичку фигуру у социјалистичкој Југославији – Јосипа Броза Тита. Ова чињеница се може третирати и као нека врста двоструког ефекта, посебно код публике, јер, осим што је у главној филмској роли било светски познато глумачко име, тако се и сама улога односила на тада светски познатог политичара. На тај начин, глумац Бартон је у извесном смислу промовисао политичара Броза, јер је код ширег аудиторијума (пре свега нејугословенског) био ипак знатно познатији. И Тито је био савршено свестан ове чињенице: „Што се тиче Бартона то ће нама вани

много користити", а с тим је био сагласан и директор тог филма Никола Поповић: „(...) филм се продаје једино зато што Бартон игра Вашу личност. И нема другог интереса".[132] Исто тако, занимљиво је и то да Бартон као глумац са Запада игра једног од значајнијих комунистичких вођа. Та чињеница, осим вероватно поприлично високог хонорара, који нажалост није познат, може у одређеном смислу да говори и о угледу самог Тита у ширим размерама, с обзиром на то да је глумац Бартоновог „калибра" пристао да га глуми.

Међународни глумачки одабир и копродукцијски аранжмани могу очитавати амбиције и очекивања, како твораца филма у погледу остваривања додатног профита у иностранству, тако и политичког врха у погледу представљања земље, као и подизања њеног угледа у свету.[133] Овакав став не изгледа нереалан поготово када се има на уму да је само ратни спектакл *Битка на Неретви* био извезен у преко 80 земаља. Спољнополитичке амбиције државног врха у погледу анализираних филмова могу се опазити и у чињеници да је Тито за филм *Сутјеска* сматрао да га треба тако направити како не би остао само у нашој земљи, него би и „вани ишао", а његов саветник за спољнополитичка питања Милош Меловски помињао је и посебне „верзије за иностранство" (у којима би се повремено давао кратак текст као објашњење).[134] На тај начин, „филмски маркетинг", који се темељио на хуманој и храброј борби југословенских партизана, а које су, између осталих, представљале и водеће светске филмске звезде тог времена, деловао је као врло погодно средство које се без већих проблема уклапало у шири спољнополитички дискурс. Самим тим, без већег претеривања, филмоване офанзиве могле би се посматрати и као важан сегмент спољне политике. У том смислу, ратни спектакл је био, условно речено, симболички артикл за извоз, који је, поред остваривања профита, могао доприносити и стварању позитивније слике о држави. На тај начин, „филмски маркетинг" је посредно афирмисао и њену политику, посебно ону која се водила у међународним оквирима. Поред тога, може се рећи и да су ти филмови истовремено градили специфичан имиџ социјалистичке Југославије, представљајући на неки начин симболичку рефлексију њеног интерблоковског положаја, али и спољнополитичких пацифистичких тежњи.

---

132 Архив Ј. Б. Тита, КПР II–2/552.

133 Према појединим мишљењима, да би скренуо пажњу на комунистичке ратне саге, Вељко Булајић је убедио властодршце да му дају велике буџете како би могао да ангажује стране глумце (Šešić, 2006: 110).

134 Архив Ј. Б. Тита, КПР II–2/552.

***

Без обзира на то из које од две наведене перспективе посматрали филмоване офанзиве, остаје занимљиво споменути опаску Милана Влајчића да је „наш филм био део званичне државне политике“. То би заправо могло значити да је југословенски ратни филм био нераскидиво повезан са државом. На тај начин, филмоване офанзиве су биле и нека врста портрета који је држава „сликала“ о себи самој и који је био подесан за „изложбе“ како у земљи, тако и у иностранству.

Сем тога, за филмоване офанзиве такође се може рећи да су биле „доминатно кодиране“, што би значило да владајућу идеологију ни у ком погледу нису доводиле у питање.[135] Доминантно кодирање филмованих офанзива огледало би се у томе што су биле у складу с владајућом идеологијом, при чему приликом њихове продукције није остављано превише простора за било каква субверзивнија тумачења.[136] Можда због тога поједини аутори сматрају да већина Булајићевих филмова треба да буде перципирана пре као искрена (*straightforward*), него као пропаганда (Šešić, 2006: 111). Овде се сматра да би било још прецизније рећи да су филмови анализирани у овој књизи (дакле, не само филмови Вељка Булајића) били смештени у домен онога што је раније означено као индиректна визуелна идеологизација. Као аргумент за ту тврдњу могло би се навести то да су филмоване офанзиве биле врло богате различитим идеолошким значењима (на шта је у претходним редовима требало да буде јасно указано) која, ипак, нису увек и у свакој прилици била у првом плану.

У већини тих остварења кључни идеолошки аспекти (Тито, партија, па и сам социјализам) били су одсутни, или, пак, њихово присуство није непосредно узношено нити директно фаворизовано (нпр. кад је у питању Тито у већини филмова није грађен култ личности). Такође, сваки од наведених филмова био је жанровски јасно профилисан као ратни филм, при чему је већина била у форми спектакла, што је битно, јер како је раније речено, спектакл може у знатној мери скренути пажњу са идеолошких садржаја.

---

135 Поменуту синтагму осмислио је Стјуарт Хол и њоме је описивао начине на које се све телевизијске поруке кодирају (производе), а затим декодирају (схватају). Осим „доминантног кодирања“, Хол говори о још две категорије: „договорно кодирање“ у коме поједини чиниоци доминантне идеологије могу бити доведени у питање, и „опозиционо кодирање“ које је у потпуности критичко (Хол, 2008: 283–285).

136 Изузетак од овог правила могао би бити филм *Пад Италије*, који у одређеним аспектима искаче из релативно једнообразне „партизанско-офанзивашке“ тематике.

Осим тога, може се рећи да је у сваком од анализираних филмова била доминантна одређна тематика. Тако би се за филм *Козара* могло рећи да је пре свега говорио о укључивању народа у борбу („понародњење" рата), *Десант на Дрвар* о животу под партизанском управом, *Битка на Неретви* о бризи за рањенике и слому четника, *Сутјеска* такође о бризи за рањенике, као и о мучеништву партизана, *Ужичка република* о сукобу различитих система вредности и о успостављању нове власти, *Пад Италије* о „моралним дилемама" партизана, а *Игмански марш* о огромној партизанској жртви и братству и јединству. Ове „тематске целине", иако су суштински биле део централног идеолошког тока, наизглед нису имале директне везе с комунистичком идеологијом (пре свега због тога што су то општа места која се у сличној форми могу наћи и у другим идеолошким системима), па самим тим идеолошке алузије нису биле увек толико очигледне и прозирне, а нагласак је често био на различитим мелодрамским садржајима.

Поврх свега, опстанак филмованих офанзива готово пола века након што су снимљене може у одређеној мери указивати и на неке друге њихове аспекте (естетске, нпр.), а не само на то да су биле идеолошко-пропагандне алатке са искључиво друштвено-интегративном функцијом. Телевизијске станице република (сада самосталних држава) које су учествовале у њиховој продукцији, с мање или више интензитета, емитују поменуте филмове, при чему многи од њих постижу сасвим пристојну гледаност.[137] Да ли то значи да релативно дуг опстанак филмованих офанзива указује на то да оне садрже, условно речено, неке универзалне вредности? Чини се да је бар делимично тако јер одређени концепти на којима се у овим филмовима изразито инсистирало (мултиетничност, национална једнакост, непристајање на ропство, солидарност и сл.) имају у одређеном смислу трајније значење, па то делом преносе и на филмове омогућавајући им дужи живот.

Приказивање филмованих офанзива, као и других изданака партизанског жанра, у деценијама након слома друштвено-политичког система у ком су прављене, може се у одређној мери објаснити и фактором носталгије, при чему се филмоване офанзиве у том контексту могу посматрати као део симболичког конгломерата познатог по називу „југоносталгија". Поред поменутог носталгичарског фактора, у обзир се могу узети још два чиниоца која наглашава slове-

137 Као један од примера може се узети филм *Сутјеска* и његова релативно велика гледаност на Хрватској радио телевизији (URL: http://www.jutarnji.hr/-sutjeska--gledana-kao-dnevnik-htv-a/346224/, посећено децембра 2009. године).

начки социолог Растко Мочник. Разматрајући зашто нам „партизанско стваралаштво“ с већим временским одмаком постаје ближе, овај аутор наводи да је то, с једне стране, последица тога што „партизанска симболичка продукција“ није више повезана с доминантном идеологијом, док је, с друге, у питању антифашистички карактер ових остварења (Мочник, 2005). Ови филмови су, због специфичне тематике којом су се бавили и друштвено-политичког оквира у којем су настали, неминовно били у сенци званичне идеологије, што их је у знатној мери дезавуисало као аутентична остварења. Сада су филмоване офанзиве ослобођене идеолошких оквира, тј. „идеолошког служништва“, како то каже Мочник, пошто комунистичке идеологије више нема као доминантне. Исто тако, антифашизам, који је у овим филмовима био једна од константних категорија, поново је постао пожељан образац,[138] па је вероватно да је и то овим остварењима омогућило одређену врсту актуелности.

---

138 Након урушавања социјалистичких режима у Европи дошло је до ширег напуштања антифашистичке оријентације, што је посебно било изражено у државама које су настале након распада социјалистичке Југославије. Међутим, како је антифашизам постао неопходан фактор приликом приступања Европској унији (додуше не онај комунистички), ова оријентација у поменутим државама поново добија на својој важности. То у неким случајевима одлази и у одређене крајности, па постоје покушаји и да се партизански филмови преименују у антифашистичке (URL: http://www.jutarnji.hr/-sutjeska--gledana-kao-dnevnik-htv-a/346224/, посећено децембра 2009. године).

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Основна идеја од које се кренуло у овој књизи била је анализа механизама идеологизације путем филмске слике. Као пример за поменути процес узети су филмски спектакли социјалистичке Југославије који су екранизовали догађаје, у колективном памћењу ове земље познате као „непријатељске офанзиве". Да би се постојање идеологије у оквирима филмског медија што лакше „детектовало", идеологија је перципирана преко неколико најосновнијих али и најважнијих аспеката. То су били Други светски рат, слике непријатеља и партизана, приказивање Тита и партије, концепти југословенства и жртве, као и класни и родни обрасци. Ове идеолошке потке нису посматране саме за себе, већ је првенствено праћено њихово конструисање путем филмске слике. Уз то, пажња је посвећена и главним вредносним оријентацијама и њиховом филмском третману, а такође су донекле осветљени и одређени „нефилмски фактори" чији је утицај био изражен приликом стварања анализираних филмова.

Анализа поменутих нивоа показала је релативно константан, мада по интензитету неједнак уплив идеологије. Као релативно најхомогенији, а самим тим и идеологији најподложнији, били су сегменти који су се, пре свега у симболичком смислу, показали као значајни за систем – Други светски рат (оличен у спектакуларној филмској слици и монументалном кôду), слика непријатеља (генерално лоша, при чему је унутрашњи непријатељ приказан у много лошијем светлу него страни), као и слика партизана (пуна мартиролошког набоја и херојске глорификације, уз незнатна одступања од овог правила).

Дакле, код ових сегмената није било готово никаквог одступања од „званичне идеолошке линије“. Слично томе, и „филмизација“ социјалистичког југословенства била је у складу с текућом идеолошком матрицом, јер оно, као и у службеним документима, ни у филмовима није било директно потенцирано.

С друге стране, аспекти који су у стварности били врста оваплоћења идеологије (Тито и партија), у филмовима су имали нешто другачији третман. Филмски портрет врховног команданта није био до краја заокружен, нити издиференциран у визуелном погледу, док је Комунистичка партија у потпуности одсутна из већине анализираних филмова. Могуће је претпоставити да је „идеолошка засићеност“ претходна два аспекта била један од узрока њиховог специфичног филмског третмана, јер се на тај начин она вероватно настојала ублажити, а самим тим и избећи директна идеолошко-политичка пропаганда. Ни визуелни третман радничке класе није био у сагласности са званичном идеологијом јер је овај кључни колективни субјекат био потпуно ненаглашен у готово свим филмовима (за разлику од сиромашног сељаштва), док је други важан сегмент класних образаца, међукласна солидарност, била потенцирана у већини филмских остварења. Код родних образаца није било одступања од званичне идеолошке слике јер су жене углавном биле приказиване као пожртвоване медицинске сестре.

Утицај идеологије на филмску слику био је у одређеној мери изражен и на нивоу приказивања доминантних вредности. Социјализам, као најважнија, углавном није био директно потенциран, већ је био посредно наглашаван у лику Тита и партизана. Нерелигиозност је била манифестована путем имплицитне критике цркве или изостанком било каквих алузија у погледу религије. Остале вредносне оријентације (колективизам и егалитаризам, мултиетничност и национална једнакост) углавном су биле посредно приказиване преко партизанске војске, која је уједно била и огледало политичке коректности.

Поред наведеног, разматрани су и нефилмски утицаји на филмове, при чему треба поменути политички врх земље чији се утицај више огледао у одобравању, понекад готово невероватних средстава за реализацију, пре него у директном утицају на ток снимања филмова. Ово је вероватно била последица обазривости, како режима да у очима Запада не изгледа превише опресивно, тако и филмских екипа које су реализовале филмове, а чији поступци и начин приступа тематици нису стварали потребу директне политичке интервенције. Дакле, сви филмови су били у „доминантном коду“, јер ни на који начин нису доводили у питање званичну идеологију, што даље

није изискивало никакво значајније уплитање политичких фактора. Ово, наравно, не значи да су филмови били лишени идеологије. Као пример, поред онога што је већ наведено, могло би се додати и то да су филмоване офанзиве поразе претварале у победе, што је било врло очигледно у филму *Ужичка република*, у коме је заправо пораз партизана, као и губитак тада једине слободне територије, накнадним филмским саображавањем представљен као тријумф. Премда, историјски гледано, та непријатељска офанзива није била апсолутни дебакл, пошто партизански покрет није у потпуности сломљен нити „обезглављен“, чињеница да су се партизани панично повукли и изгубили готово један читав батаљон показује да је та ситуација била далеко од оне која је представљена у филму (где повлачење партизана изгледа потпуно поносито и достојанствено).

Исто тако, југословенски комунисти су се заправо одлучили на устанак тек кад је био нападнут СССР и њихово отпочињање борбе је, у ствари, требало да буде подршка Црвеној армији. У анализираним филмовима ово се уопште не види, нити се игде помиње. Механизми визуелне идеологизације могли су се, такође, огледати и у покушају да се одређене ствари деидеологизују, као што је, на пример, било приказивање партизанског покрета пре свега као народног, а не идеолошки дириговане. Такође, чини се да су механизми визуелне идеологизације имали и знатно директнији карактер, као што је било у случају филма *Ужичка република*, у ком је посебно потенциран значај партије, при чему је филм реализован у периоду када је у друштву уведена морално-политичка подобност, чији је циљ био управо јачање утицаја партије.

Премда су, дакле, биле доста снажно идеологизоване, у све филмоване офанзиве уклапали су се и одређени надидеолошки сегменти. Овде се пре свега мисли на мултиетничност и националну једнакост које су, као веома битне вредносне оријентације, најчешће филмски приказиване преко партизанске војске, а које су опет биле део ширег, условно речено, просветитељског дискурса па је самим тим њихова функција била махом хуманистичка (овде не би требало претеривати, јер треба имати на уму да је комунистичка номенклатура у знатној мери инструментализовала поменуте концепте зарад сопственог одржања на власти, што можда може бити и један од разлога њиховог наглог растакања након готово полувековне егзистенције).

Поврх свега, чини се важним напоменути и „спољнополитичку улогу“ ових филмова. Политички маркетинг који су филмови „одрадили“ на плану спољне политике може се огледати у промоцији земље, њене политике и вредности које је неговала. Све ово су

успешно пласирали страни глумци који су, може се оправдано претпоставити, били идеалан мамац за публику на домаћем и страним тржиштима. Заправо, када се има на уму светска популарност глумаца који се појављују у неким од филмова, затим величина копродукцијских аранжмана (нпр. *Битка на Неретви*),[139] као и средства уложена у њих, стиче се утисак да су поједини филмови били првенствено прављени за пласман на иностранa тржишта, па тек онда за домаћи аудиторијум. Поред функције маркетиншког средства, анализирани филмови су на индиректан начин вероватно били и огледало мисионарског положаја Југославије и њене тежње за самосталним и независним путем како на плану спољне, тако и на плану унутрашње политике.

Све у свему, за филмоване офанзиве могло би се рећи да су, с једне стране, стремиле ка званичној идеологији, док су, с друге, као типични производи масовне културе биле везане за готово необавезан (пре свега идеолошки гледано) свакодневни живот. Ово, наравно, не значи да је свакодневни живот био у потпуности лишен идеолошког утицаја, али је идеологија у његовим оквирима била знатно другачија (флуиднија, пре свега) од оне која је текла званичним каналима. Самим тим, чини се да идеолошке алузије у филмованим офанзивама нису увек биле толико транспарентне и бруталне, као у класичној пропаганди, већ су такође врло често биле крајње ненаметљиве и уз то умотане у обланду забавног садржаја, какав је играни филм по својој природи.

139 Када се узму у обзир партнери у продукцији, велики број страних глумаца и новчана средства која су у њега уложена, чини се да овај филм и у тадашњим европским размерама заиста може фигурирати као изузетно велики копродукцијски пројекат.

Summary

Ideology of Film Image (Sociological Analysis of Partisan War Epics)

This book deals with connection between films and ideology, in sense of ideological instrumentalization of film media. The aim of the work consists of explaining the mechanisms of ideologization through the film. The exact subject of analysis is war film spectacles (war epics) in former Yugoslavia, but only so-called „filmed offensives“. Those films depicting seven military operations of German army and its allies against Yugoslav partisans during the World War Two. As Yugoslavia was on the winner side after the end of the war, those battles had become a very important points of remembering on official, and on everyday level. Furthermore, the narration about seven battles was a prism for reducing the complexity of World War two in collective memory of Yugoslav people.

After the introduction, next chapter considers the connection between film and ideology. This chapter is actually theoretical framework of the book, which deals with some basic aspects of film media, and with an ideology critique approach applied on film analysis. Next chapter is about socio-political and cultural characteristic of socialist Yugoslavia and this is a socio-historical context of analysis. This context seems to be important, because the films are social products, and due to that fact, diverse social tendencies and streams have influenced them.

The biggest part of this book analyzes how the seven war epics[140] created some of the basic ideological aspects of Yugoslav socialist system. Those aspects are World War II, the picture of enemy, the partisans, Josip Broz Tito, the Communist party, the concept of socialistic yugoslavianism, the martyr's patterns, class and gender patterns. Apart from that, it is also discusses how the yugoslav socialist system's main values (socialism, non-religiosity, collectivism, egalitarianism, multiethnicity and national equality) had been treated in the seven war epics.

The aspects in films that were most susceptible to ideology were also important for Yugoslav system as well: World War II, the picture of enemy and the partisans. World War II was in all films represented in monumental code in two main levels: dynamic (mass scenes of fighting) and static (mass movements of people). Spectacular war films were stressing the significance of real war in ideological discourse of Yugoslav communists. The picture of enemy was rather derogatory, but the inner enemy was shown much worse than the foreign one. The Partisans were portrayed as symbols of humanism, they were glorified as heroes. They were also the biggest martyrs and symbols for socialistic yugoslavianism.

On the other hand, the significant ideological factors like Josip Broz Tito and the Communist party of Yugoslavia had a quite different treatment. In the partisan war epics there was no clear portrait of Josip Broz Tito. His film representations were oscillating between inexistence and very explicit visual manifestations. In one of those manifestations (*Sutjeska*), he was played by Richard Burton, world famous actor. Tito was also represented in documentary (*Descent on Drvar*) and quasi-documentary manner (*Republic of Uzhitze*). The most intriguing picture of Tito was in *The Igman March* where he was almost like „an ordinary man". The Communist party of Yugoslavia was nearly completely absent. The absence of CPY can be explained as an attempt of de-ideologize the partisan combat during the World War II, and an attempt to create good export products for foreign (non-communist) markets.

Other ideological aspects like class patterns were not partly in accordance to official ideology, because working class was almost absent in those films. On the other hand, their main ideological allies, poor peasantry, were present and depicted in positive way. In addition to that, harmonic relationships between different classes were significant „ingredient" in many films. As for gender representations, it can be said that they were in harmony with official ideology (women in films are

140 Those films are *Kozara* (1962), *Descent on Drvar* (1963), *The Battle of Neretva* (1969), *Sutjeska* (1973), *The Republic of Uzhitze* (1974), *The Fall of Italy* (1981), *The Igman March* (1983).

represented usually as a self-sacrificing nurses and less as emancipated female warriors).

If we are talking about main values, the partisans were symbols of multiethnicity, national equality and for socialism itself. Some other important value like egalitarianism was depicted as an absence of strong individuals as well as through equality between genders, classes etc. Similar to that collectivism has mainly manifested in „no-Rambo-phenomenon". Main manifestation of non-religiosity is that everything (such as army, people and complete partisan movement) was typically depicted as secular.

At the end, the war spectacles are viewed in the light of foreign policy as an advertising of yugoslav socialist system. Apart from that, in the light of inner state policy they were viewed as a predominately „pedagogical tools".

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Филмографија

Основна

Козара (1962) – р. Вељко Булајић
Десант на Дрвар (1963) – р. Фадил Хаџић
Битка на Неретви (1969) – р. Вељко Булајић
Сутјеска (1973) – р. Стипе Делић
Ужичка република (1974) – р. Живорад Митровић
Пад Италије (1981) – р. Лордан Зафрановић
Игмански марш (1983) – р. Здравко Шотра

Шира

The Great Dictator (1940) – р. Charlie Chaplin
Језеро (1950) – р. Радивоје – Лола Ђукић
Капетан Леши (1960) – р. Живорад Митровић
Дани (1963) – р. Александар Петровић
Повратак (1963) – р. Живојин Павловић
La Battaglia di Algeri (1966) – р. Gillo Pontecorvo
Заседа (1969) – р. Живојин Павловић
Taxi Driver (1976) – р. Martin Scorsese
Окупација у 26 слика (1978) – р. Лордан Зафрановић
Stalingrad (1993) – р. Joseph Vilsmaier

Библиографија

Althusser, Louis 1979. Идеологија и државни идеолошки апарати (Белешке за једно истраживање). *Марксизам у свету*, год. VI, бр. 7–8: 77–119.

Амангал, Бартелеми 1978. Два схватања политичког филма. *Филмске свеске*, вол. X, бр. 3.

Арнхајм, Рудолф. 1962. *Филм као уметност*. Београд: Народна књига.

Бакић, Јово. 2004. *Идеологије југословенства између српског и хрватског национализма 1918 –1941*. Зрењанин: Градска народна библиотека.

Бак-Морс, Сузан. 2005. *Свет снова и катастрофа*. Београд: Београдски круг.

Барт, Ролан 1979. Реторика слике. *Трећи програм*, бр. 41: 465–477.

Bianchini, Stefano 1993. Италија и Југославија у канџама рата. Италијани партизани, Италијани заробљеници и проблем националног искупљења 1943–1945. *Филозофија и друштво*, бр. IV: 11–40.

Богдановић, Мира 2009. Југославенски дисиденти и хладни рат. *Социологија*, вол. 51, бр. 2: 113–136.

Божиновић, Неда. *Неколико основних података о женском покрету у Југославији*, URL: http://www.womenngo.org.yu/content/blogcategory/28/61/#zena_i_drustvo, посећено септембра 2008.

Бошковић, Душан. 2003. *Естетика у окружењу: спорови о марксистичкој естетици и књижевној критици у српско-хрватској периодици од 1944. до 1972. године*. Београд: Институт за филозофију и друштвену теорију, „Филип Вишњић“.

Вукомановић, Милан. 2001. *Свето и мноштво: изазови религијског плурализма*. Београд: Чигоја штампа.

Vuletić, Dominik. *Kaznenopravni i povijesni aspekti Bleiburškog zločina*, URL: www.pravnadatoteka.hr/pdf/Kaznenopravni%20aspekti%20bleiburskog%20zlocina.pdf, посећено октобра, 2008.

Goldstein, Ivo 2004. *Je li se Jugoslavija mogla održati – pretpostavke za historičarsku analizu*, u: Dijalog povjesničara – istoričara 8, Zagreb, str: 69–86, URL: www.cpi.hr/download/links/hr/7274.pdf.

Голубовић, Загорка (ур.). 1995. *Друштвени карактер и друштвене промене у светлу националних сукоба*. Београд: Институт за филозофију и друштвану теорију, „Филип Вишњић“.

Goulding, Daniel J. 2004. *Jugoslavensko filmsko iskustvo 1945–2001: oslobođeni film*. Zagreb: V. B. Z.

Гредељ, Стјепан 2000. Вредносно утемељење блокиране трансформације српског друштва, у: Лазић, Младен (ур.). *Рачји ход*. Београд: „Филип Вишњић“.

Гудац-Додић, В. 2007. Жена у социјализму: сфере приватности, у: Ристовић, Милан (прир.). *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*. Београд: Clio.

Даковић, Невена 2007. Појмовник теорије филма III, у: Омон, Жак и Мишел Мари. *Анализа филм(ов)а*. Београд: Clio.

Даковић, Н. 2006. Појмовник теорије филма, у: Омон, Жак (и други). *Естетика филма*. Београд: Clio.

Даковић, Н. 2000. Клишеи ратног филма или ратни филм као клише, у: Група аутора. *Изазов ратног филма*. Краљево: Културни центар, Фестивал филмског сценарија – Врњачка Бања, City centre – Краљево.

Дебор, Ги. 2003. *Друштво спектакла*. Београд: Блок 45 (1. издање 1967).

Димитријевић, Бојан Б. 2006. *Југословенско ратно ваздухопловство 1942–1992*. Београд: ИСИ.

Димитријевић, Б. Б. 1999. *Армија и југословенски идентитет 1945–1992. године*, Дијалог повјесничара – историчара 2, Pečuh/Pečuj, стр: 255–272, URL: http://www.cpi.hr/download/links/hr/7898.pdf.

Димић, Љубодраг 2004. *У потрази за алтернативом. Исечак из спољне политике Југославије 1953–1955. године*, Дијалог повјесничара – историчара 9, Вршац, стр: 397–415, URL: http://www.cpi.hr/download/links/hr/7327.pdf.

Драгићевић-Шешић, Милена 2007. Приватни живот у времену телевизије, у: Ристовић, Милан (прир.). *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*. Београд: Clio.

Dugandžija, Nikola. 1986. *Југославенство*. Београд: НИРО „Младост".

Ђорђевић, Иван 2006. Трансформација „социјалистичких" празника у транзиционој Србији. Случај обележавања Дана победе над фашизмом, у: *Свакодневна култура у постсоцијалистичком периоду – балканска трансформација и европска интеграција*, Београд: Зборник Етнографског института САНУ, стр: 391–404.

Звијер, Немања 2009. Идеологија и вредности у југословенском ратном спектаклу. *Хрватски филмски љетопис*, бр. 57–58: 27–40.

Звијер, Н. 2008. Рани однос Холивуда према немачком фашизму. *Теме*, год. XXXII, бр. 3: 491–508.

Звијер, Н. 2005. Холивудска индустрија: повезаност филмске продукције и политичког дискурса. *Социологија*, вол. XLVII, бр. 1: 45–66.

Иветић, Велимир 1995. Срби у антифашистичкој борби на подручјима Независне државе Хрватске. *Војно-историјски гласник*, бр. 1: 149–175.

Jambrešić Kirin, Renata 2006. Politika sjećanja na Drugi svjetski rat u doba medijske reprodukcije socijalističke kulture, u: Čale Feldman, Lada i I. Prica (ur.). *Devijacije i promašaji*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.

Jahn, Manfred 2003. *A Guide to Narratological Film Analysis*, URL: http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppf.htm.

Јовановић, Ђокица 1994. Суноврат у заједницу. *Филозофија и друштво*, бр. VI: 349–380

Jović, Dejan 2007. Хрватска у социјалистичкој Југославији. *Реч*, бр. 75/21: 61–98.

Jović, D. 2001. Разлози за распад социјалистичке Југославије: критичка анализа постојећих интерпретација. *Реч*, бр. 62/8: 91–157.

Kale, Eduard. 1977. *Uvod u znanost o kulturi*. Zagreb: Školska knjiga.

Кардељ, Едвард. 1973. *Развој словеначког националног питања*. Београд: Комунист.

Келнер, Даглас. 2004. *Медијска култура*. Београд: Clio.

Кецмановић, Душан. 2001. *Етничка времена*. Београд: XX век.

Косановић, Дејан. *Филм и кинематографија (1896–1993)*, URL: http://www.rastko.org.yu/isk/isk_27.html, посећено марта 2007.

Кузмановић, Бора 1994. Ауторитарност, у: Лазић, Младен (ур.). *Разарање друштва*. Београд: „Филип Вишњић".

Куљић, Тодор. 2006. *Култура сећања*. Београд: Чигоја штампа.

Куљић, Т. 1998. *Тито*. Београд: Институт за политичке студије.

Куљић, Т. 1989. *Бирократија и кадровска управа*. Београд: Научна књига.

Лазић, Младен. 2005. *Промене и отпори*. Београд: „Филип Вишњић".

Лазић, М., Цвејић, С. 2004. Промене друштвене структуре у Србији: случај блокиране постсоцијалистичке трансформације, у: Милић, Анђелка (прир.). *Друштвена трансформација и стратегије друштвених група: свакодневица Србије на почетку трећег миленијума*. Београд: ИСИ ФФ.

Лим, Мира и Антоњин. 2006. *Најважнија уметност. Источноевропски филм у двадесетом веку*. Београд: Clio.

Љубојев, Петар. 1995. *Европски филм и друштвено насиље: свет минулог колективизма*. Нови Сад/Београд: Матица српска/YU филм данас/Просвета.

Манхајм, Карл. 1978. *Идеологија и утопија*. Београд: Нолит.

Marijan, Davor 2006. Jugoslavenska narodna armija – važnija obilježja. *Polemos*, vol. IX, br. 17: 25–43.

Марковић, Предраг Ј. 2007. *Трајност и промена*. Београд: Службени гласник.

Марковић, П. Ј. 1999. *Титова схватања националног и југословенског идентитета*, Дијалог повјесничара – историчара 2, Pečuh/Pečuj, стр: 237–253, URL: www.cpi.hr/download/links/hr/7897.pdf.

Марковић, П. Ј. 1996. *Београд између Истока и Запада 1948–1965*. Београд: Службени лист.

Мереник, Лидија 2007. Далеко од разуздане гомиле (уметниково приватно у хиперполитизованом југословенском друштву после 1945), у: Ристовић, Милан (прир.). *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*. Београд: Clio.

Миладиновић, Слободан 2003. Обрасци формирања и репродукције владајућих елита у бившој Југославији: I вертикална покретљивост. *Социологија*, вол. XLV, бр. 1: 33–60.

Милић, Војин. 1986. *Социологија сазнања*. Сарајево: В. Маслеша.

Милорадовић, Горан 2002. Стаљинови поклони – тематика југословенског играног филма 1945–1955. *Историја 20. века*, вол. 20, бр. 1: 97–114.

Милосављевић, Оливера 1996. Идеологија „непријатеља" у првим и последњим годинама комунистичке Југославије. *Социологија*, бр. 3: 397–409.

Mirić, Jovan. 1984. *Sistem i kriza*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost.

Munitić, Ranko. 1980. *Jugoslavenski filmski slučaj*. Split: Marjan film.

Николић, Коста 2007. О феномену научне регресије у савременој српској историографији и публицистици. Пример Другог светског рата. *Историја 20. века*, бр. 2: 125–138.

Николић, К. 2006. *Тито говори шта народ мисли*. Београд: Институт за савремену историју, Службени лист.

Омон, Жак. 2006. *Естетика филма*. Београд: Clio.

Пантић, Драгомир 1977. Вредности и идеолошке оријентације друштвених слојева, у: Поповић, М. (ур.). *Друштвени слојеви и друштвена свест*. Београд: Центар за социолошка истраживања.

Pavičić, Jurica 2001. Криза и након ње: хрватски филм од деведесетих до данас. *Реч*, бр. 61/7: 215–222.

Peterlić, Ante. 1990. *Filmska enciklopedija II*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža".

Петрановић, Бранко 1994. Унутрашње и међународне претпоставке распада две Југославије. *Филозофија и друштво*, бр. VI: 121–141.

Петрановић, Б. 1988. *Историја Југославије 1918–1988 II*. Београд: Нолит.

Пешић, Десанка 1987. „Југословенство" у конгресним документима КПЈ/СКЈ. *Југословенски историјски часопис*, год. XXI, бр. 3: 99–111.

Privitera, Francesco 1993. Италија у Југославији: од империјалног сна до пораза. 1941–1943. *Филозофија и друштво*, бр. IV: 41–49.

Програм СКЈ, у: *Конгреси наше партије*. Београд: НИП „Младост", без године.

Ранковић, Милан. 1970. *Друштвена критика у савременом југословенском играном филму*. Београд: Институт за филм.

Ристовић, Милан 1995. Филм између историјског извора и традиције. *Годишњак за друштвену историју*, II/3: 344–351.

Ристовић, Љубиша и О. Прица (ур.). 1978. *Једанаест конгреса 1919–1978*. Београд: Привредни преглед.

Rohringer, Margit 2006. Pad Italije / The Fall of Italy, u: Iordanova, Dina (ed.). *The Cinema of The Balkans*. London: Wallflower Press.

Sudar, Vlastimir 2006. Tri / Three, u: Iordanova, Dina (ed.). *The Cinema of The Balkans*. London: Wallflower Press.

Тито, Јосип Броз. 1949. *Стварање и развој југословенске армије*. Београд: Главна политичка управа ЈА.

Тодић, Миланка. 2006. *Фотографија и пропаганда 1945–1958*. Бања Лука: ЈУ Књижевна задруга; Панчево: Helicon.

Turković, Hrvoje. 1988. *Razumijevanje filma*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Фире, Франсоа. 1996. *Прошлост једне илузије*. Београд: Paideia.

Hoare, Marko Attila. 2006. *Genocide and Resistance in Hitler's Bosnia: The Partisans and the Chetniks, 1941–1943*. London: Oxford University Press.

Хобсбаум, Ерик. 2002. *Доба екстрема*. Београд: Дерета.

Хол, Стјуарт 2008. Кодирање, декодирање, у: Ђорђевић, Јелена (ур.). *Студије културе – зборник*. Београд: Службени гласник.

Хофман, Иван 2004. Уметност и репресија. Извештај о реакцијама на Резолуцију ЦК СКП(б) и чишћењу совјетске музике од „штетних утицаја декадентства и формализма“ 1948. године. *Токови историје*, бр. 1–2: 175–193.

Чолић, Милутин. 1984. *Југословенски ратни филм I и II*. Београд: Институт за филм, Титово Ужице: Вести.

Šešić, Rada 2006. Valter brani Sarajevo / Walter Defends Sarajevo, u: Iordanova, Dina (ed.). *The Cinema of The Balkans*. London: Wallflower Press.

Шмит, Карл 1995. Појам политичкога. *Трећи програм*, бр. 2: 27–82 (1. издање 1932).

Wiesinger, Barbara N. *The „Right to Fight“? Women Partisans in the Yugoslav National Liberation Army, 1941–1945* (рукопис).

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

791.222:316.75(497.1)“1960/1980“
791.222:355.48(497.1)
791.43:32.019.52(497.1)“1960/1980“

ЗВИЈЕР, Немања, 1980–

Идеологија филмске слике : социолошка анализа партизанског ратног спектакла / Немања Звијер. – Београд : Филозофски факултет, 2011 (Београд : Досије студио). – 172 стр. : илустр. ; 24 cm

Тираж 300. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија: стр. 167–172. – Summary: Ideology of Film Image.

ISBN 978-86-86563-92-7

a) Филмска уметност – Идеологија – Југославија – 20в
b) Ратни филм – Југославија – 20в

COBISS.SR-ID 186891532

О партизанском ратном спектаклу се у нас до данас углавном писало из угла филмских критичара, а ово је прва студија из пера социолога. Чињеница да се ради о аутору који је на почетку професионалне каријере, а који се у научној периодици већ представио краћим студијама о холивудском ратном филму и партизанском филму, сведочи да домаћа научна, стручна и шира јавност коначно добија некога ко ће се филмом уопште, а посебно ратним, систематично бавити из угла социологије сазнања, социологије културе и социологије политике.

Доц. др Јово Бакић (из рецензије)

Аутор је из великог броја снимљених југословенских филмова с ратном тематиком за своју анализу одабрао најрепрезентативније представнике жанра који се могу сврстати по својим особинама у „партизански ратни спектакл“. Они су садржински и хронолошки дали довољно материјала аутору за разматрања о друштвено-политичкој клими у Југославији и њеном рефлектовању на филмску продукцију, њен садржај, поруке, њихову рецепцију...

Проф. др Милан Ристовић (из рецензије)

ISBN 978-86-86563-92-7

9 788686 563927

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ